II. 5.

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsetouvra02quat

MONUMENTS

ET

OUVRAGES D'ART ANTIQUES

RESTITUÉS.

II.

PARIS.—DE L'IMPRIMERIE DE RIGNOUX,
RUE DES FRANCS-BOURGEOIS-S.-MICHEL, N° 8.

MONUMENTS

ET

OUVRAGES D'ART ANTIQUES

RESTITUÉS

D'APRES LES DESCRIPTIONS DES ÉCRIVAINS GRECS ET LATINS

ET ACCOMPAGNÉS

DE DISSERTATIONS ARCHÆOLOGIQUES

PAR M. QUATREMÈRE DE QUINCY

DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES)
ET SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

TOME DEUXIÈME.

PARIS.

JULES RENOUARD, LIBRAIRE,

RUE DE TOURNON, N° 6.

M DCCC XXIX.

De tous les ouvrages d'art et d'architecture, dont les écrivains de l'antiquité nous ont laissé des descriptions, il n'en est aucun qui se prête à une recomposition en dessin plus certaine et plus complète, que le char funéraire qui transporta de Babylone en Égypte le corps d'Alexandre. Diodore de Sicile, qui nous l'a transmise, en avoit puisé l'ensemble et les détails, dans l'ouvrage même qu'avoit publié sur cette merveille de l'art l'écrivain *Hieronymus,* qui probablement l'avoit décrite, ou sur l'original, ou d'après des notions contemporaines (*).

On ne sauroit guère en douter, d'après la facilité qu'on retrouve à replacer en leur lieu, toutes les parties décrites, et à redonner un ensemble tout-à-fait régulier aux objets que le discours fut obligé de décomposer, pour les énumérer. Or, très certainement une semblable facilité ne pourroit pas résulter d'un récit qui n'auroit été inspiré ni par la présence ni par la vue du monument. En admettant donc que l'écrivain qui le premier s'occupa de transmettre aux âges suivants la forme et les détails d'un aussi rare ouvrage, aura pu, s'il en retraça l'image en dessin, l'accompagner d'une explication beaucoup plus étendue que n'est celle de Diodore de Sicile, il paroîtra probable que ce dernier aura abrégé le texte de son prédécesseur. Sans doute il se sera contenté d'en copier seulement les points principaux, un tel sujet ne devant trouver place, dans le grand corps d'histoire universelle qu'il composoit, que comme un ornement accessoire.

Quoi qu'il en soit, j'espère prouver que rien d'essentiel ne manque à l'abrégé de Diodore de Sicile, et je me flatte de convaincre le lecteur, que pour remettre en dessin le texte de la description, il n'y a rien à y ajouter, rien à y changer. On verra même, je pense, que cette opération n'exige qu'une intelligence

(*) *Athénée, l. V, p.* 206. — Dans ce passage d'Athénée, il est dit que Moschion, l'auteur de la description du célèbre navire d'Hiéron II, roi de Syracuse, construit par Archimède, pour justifier le soin qu'il avoit pris de décrire cet ouvrage, s'étoit autorisé de l'exemple des célèbres historiens Dioclide d'Abdère, Timée, Polyclète, qui avoient publié les descriptions de divers ouvrages d'art et de monuments fameux. A cette liste Moschion ajoutoit le nom d'*Hieronymus*, qui avoit, dit-il, fait une description de l'*Armamaxe*, ou chariot qui transporta le corps d'Alexandre.

Moschion vivoit très probablement au temps d'Hiéron et d'Archimède, c'est-à-dire environ deux siècles avant l'ère chrétienne, et les auteurs de descriptions qu'il cite lui étoient de beaucoup antérieurs. Tel fut Timée, qui décrivit le bûcher funéraire de Denis le tyran, ouvrage qui dut avoir été fait l'an 368 avant J.-C. Il en fut de même du char funéraire d'Alexandre, mort l'an 324 avant J.-C. Or les chronologistes placent l'historien *Hieronymus* (de Cardie) dans le troisième siècle avant l'ère. Cet historien contemporain avoit donc pu faire, d'après l'ouvrage même, la description détaillée de l'*Armamaxe,* dont Diodore se sera contenté de donner une notice abrégée.

assez ordinaire de la langue grecque, et une connaissance fort simple, soit des pratiques de l'architecture, soit des usages de l'art des ornements.

M. de Caylus, qui entreprit, vers le milieu du dernier siècle, de reproduire par la critique et le dessin, la description de Diodore de Sicile, nous paroît avoir tout-à-fait manqué de l'une et de l'autre des conditions dont on vient de parler. Peu versé dans l'intelligence des textes, il fut obligé de s'en rapporter aux traductions, c'est-à-dire au secours de quelques interprètes qui, étrangers à la nature et aux particularités du sujet décrit, auront pu se contenter de la simple version des mots, sans bien concevoir l'image de la chose à laquelle ils s'appliquent. Il paroît aussi que le célèbre antiquaire, ayant fait peu d'étude de l'architecture des anciens, de leurs monuments, de leur goût et de leur manière, n'avoit jamais entièrement cessé de juger certaines parties des arts de l'antiquité, d'après les habitudes qui régnoient de son temps.

Rien sans doute, et l'on peut s'en convaincre sur ses dessins (*voyez* pl. III), ne respire moins le goût de l'antiquité, ou dans la conception de l'ensemble, ou pour le choix des parties et des détails, que l'image qu'il a fait sortir de la description du char funéraire d'Alexandre : certes on peut croire que si l'ouvrage se fût borné à une aussi pauvre composition, et d'un aspect aussi maussade, ni la renommée ne lui auroit donné place dans les annales de l'histoire, ni la mention ne nous en seroit parvenue.

A supposer que le crayon du dessinateur de M. de Caylus eût mal répondu à ses intentions, du moins auroit-on pu s'attendre que le commentaire suppléeroit ce qui manque à l'image, dans un sujet où une critique éclairée par la connaissance des choses étoit à même de rectifier les défauts, ou de remplir les omissions du dessin ; mais et l'image et le commentaire s'accordent à prouver qu'aucun des deux auteurs n'étoit entré dans l'esprit d'une restitution, qu'on doit regarder comme un travestissement de l'art et du goût de l'antiquité.

Cependant, comme on s'en convaincra, le texte de la description de Diodore de Sicile ne semble offrir ni difficulté ni obscurité. Pour peu qu'on veuille appliquer à son interprétation les notions élémentaires de l'architecture grecque, de ses types usuels, du style habituel de ses ornements ou de sa décoration, on s'étonne de la facilité avec laquelle les phrases de l'écrivain grec se laissent traduire dans la langue du dessin.

Si M. de Caylus s'est mépris sur presque tous les points de sa restitution, c'est sans doute, parce qu'au lieu d'avoir eu l'avantage d'être tout à la fois des-

sinateur et traducteur, il n'a probablement été ici ni l'un ni l'autre. Il est vraisemblable ensuite que chaeun des deux qu'il aura mis en œuvre aura opéré sans accord avec l'autre. Lorsque la double opération de dessiner pour traduire, et de traduire pour dessiner, est le résultat du même entendement, la traduetion et le dessin se communiquent leur secours réciproque, et s'éelairent l'ime par l'autre. L'intuition claire et précise de l'objet décrit facilite singulièrement l'intelligence des mots qui le désignent; et respectivement, la forme de l'objet qu'il faut rendre sensible doit recevoir dans le dessin une plus grande justesse de la compréheusion intime que le dessinateur a personnellement aequise des mots de la description. Si au contraire le dessinateur forme et trace non la figure qu'il a comprise et sentie par lui-même dans le texte de l'auteur, mais eelle qu'on s'est efforcé de lui faire sentir et eomprendre, comme il n'aura reçu ces impressions qu'indirectement, il rendra souvent moins l'idée originale et fidèle de l'éerivain, qu'un équivalent arbitraire du traducteur. Celui-ci en effet, ayant, de son eôté, rendu les mots, sans s'être fait une image positive et véritable des objets qu'ils doivent exprimer, ne pourra transmettre au dessinateur que des motifs vagues, sujets à équivoque, et trop souvent indéterminés. C'est, je le pense, ce que nous fera voir l'examen de la traduction et du dessin adoptés par M. de Caylus, dans la confrontation que j'en présenterai.

L'intérêt seul de l'art m'a induit à faire cette confrontation, et à relever, dans le travail de M. de Caylus, des erreurs auxquelles je dois dire avee sincérité, que j'aurai eu très probablement une grande obligation, celle d'en être préservé, par cela seul qu'elles avoient été eommises. Ce n'est pas ensuite un médiocre avantage, dans des matières plus ou moins soumises à l'esprit de conjecture, que d'avoir un point de parallèle défectueux. La eonnoissanee certaine du faux ne laisse pas d'aider à reconnoître le vrai. Ce seul point de vue m'auroit engagé à mettre la restitution de M. de Caylus en regard avec celle que je vais proposer, et je le ferai, moins pour combattre son opinion, que pour justifier la mienne.

Afin de procéder avee plus de méthode dans cette dissertation, j'aurois peut-être dû commencer par l'analyse explicative du texte, appliquée à chaque partie du monument décrit, et par la eonfrontation de la manière dont M. de Caylus a entendu l'un, et représenté l'autre, avee celle que je lui oppose sur l'un et l'autre objet. J'ai préféré toutefois mettre en premier sous les yeux du lecteur la remise ensemble ou la recomposition du monument, laquelle par le seeours des paroles et de la simple critique, coneourant avec la vue du dessin ou de

l'image précise de l'objet, mettra plus facilement à même de juger ensuite les raisons et les autorités qui émaneront du texte de l'écrivain grec.

Dans l'ordre de démonstration que j'ai suivi, l'analyse du texte et la discussion des manières de l'entendre serviront non pas à préparer, mais à justifier l'ensemble, les rapports et les détails du monument restitué. Il nous a même paru que cet ordre de démonstration pouvoit être le meilleur dans un jugement où les yeux sont en quelque sorte appelés à prononeer en premier ressort sur un assez grand nombre de points. Ce seroit inutilement, en effet, que les paroles textuellement traduites, mais souvent sujettes à plus d'un sens, eommanderoient telle ou telle manière d'interpréter l'objet, si eette interprétation devoit être rejetée comme inadmissible ou invraisemblable dans l'exécution. Il s'agit ici d'une traduetion à la fois littérale et figurée. Toutes les deux sans doute doivent s'aceorder. Mais on ne sauroit nier que le possible ou l'impossible, en réalité, ne doive être une des premières raisons, pour le tradueteur, de se déeider dans l'interprétation de paroles qui expriment des objets plus ou moins teehniques.

Du reste, il sera toujours libre au leeteur, qui voudroit une autre méthode de discussion, d'intervertir l'ordre que nous avons préféré, et de eommencer par la seconde partie, qui eontient l'analyse du texte et de la description, avant d'arriver à celle qui a pour objet d'en faire eonsidérer l'ensemble.

Je dois présenter une dernière observation sur la manière dont il convient de juger les restitutions de monuments d'après les deseriptions. Il ne sauroit, en effet, être ici question d'une eritique rigoureuse des détails, eomme à l'égard de la copie d'un monument en réalité. Sans doute, les détails seront suseeptibles d'être vus ou rendus diversement, selon le goût de ehaeun. Mais ces diversités ne pourront affecter ce qui fait la vérité, ou la vraisemblance du tout ensemble, s'il repose évidemment sur l'ensemble même du texte. Or, e'est uniquement de eette vérité, ou de cette vraisemblanee qu'il s'agit. Chacun pourroit dessiner autrement plus d'un ornement, donner d'autres espaeemens à quelques objets, d'autres mesures à certains profils, etc. Là n'est point la question. Elle est toute entière dans la conformité de l'ensemble dessiné, avec les mesures et les données générales, avec les dispositions et le système d'ordonnance que renferme la deseription. Je dois avertir encore que quelques particularités dans le dessin que je présente sont étrangères au texte de Diodore, eomme les pentes du soubassement, comme la forme du trône, qui par erreur a été figuré en hauteur, lorsqu'il est décrit comme devant être de forme earrée. (*Voy.* pl. II, n° 4.)

PREMIÈRE PARTIE,

CONTENANT

LA DESCRIPTION GÉNÉRALE DU MONUMENT.

Je dois avant tout mettre sous les yeux du lecteur le texte original du passage entier de Diodore de Sicile. Je l'accompagne de la version assez fidèle en latin de l'ancien traducteur Rhodoman. Quant à la traduction françoise, je n'ai cru pouvoir adopter ni celle de l'abbé Terrasson, ni celle de M. de Caylus, qui, bien que préférable, se trouve en opposition, sur beaucoup de points, avec la manière dont je propose d'entendre et les mots et les objets de la description. C'est pourquoi je me suis déterminé à présenter ma propre version, que je soumets d'ailleurs, ainsi que la restitution en dessin, au jugement du public. Du reste, la traduction de M. de Caylus se trouvera reproduite en détail, comme point de comparaison, dans l'analyse de chacune des phrases du texte grec, qui formera la matière et le sujet de la seconde partie.

****

« Dabord on avoit préparé et fait au marteau, sur la mesure du « corps (d'Alexandre), un cercueil d'or, qu'on avoit rempli, jusqu'à « moitié, d'aromates destinés à répandre une bonne odeur, et à pré- « server le corps de la corruption. »

« Sur le cercueil on plaça une enveloppe, qui embrassant sa surface « extérieure s'y adaptoit exactement. »

Πρῶτον μὲν γὰρ τῷ σώματι κατεσκευάσθη χρυσοῦν σφυρήλατον ἁρμόζον, καὶ τοῦτ' ἀνὰ μέσον ἐπλήρωσαν ἀρωμάτων τῶν ἅμα δυναμένων τὴν εὐωδίαν καὶ τὴν διαμονὴν παρέχεσθαι τῷ σώματι. Ἐπάνω δὲ τῆς

Principio autem cadaveri loculus mallei ducturâ ita fabricatus erat, ut probè quadraret; quem usque ad medium aromatis, quæ et fragrantiam et durationem cadaveri

« Par dessus on avoit étendu un tapis de pourpre magnifiquement « brodé en or, autour duquel on avoit étalé les armes du roi mort, « pour que tout servît à rappeler ses exploits. »

« On fit ensuite approcher le chariot destiné au transport. »

« Sur ce chariot on avoit établi une chambre voûtée, dont le som- « met ou la couverture en or, étoit ornée d'écailles formées par des « pierres précieuses. Sa largeur étoit de huit coudées, sa longueur de « douze. »

« Au dessous du plafond du comble, tout l'espace étoit occupé par « un trône d'or carré, orné de figures en relief de tragélaphes, « d'où pendoient des anneaux d'or circulaires de la grandeur de deux « palmes, et à ces anneaux s'attachoient des festons (ou guirlandes) « en fleurs de toutes sortes de couleurs. »

« Aux acrotères régnoit une frange en réseau, avec de fortes son- « nettes pour annoncer de loin l'approche du char. »

« Aux angles de la voûte s'élevoit de chaque côté une figure de « Victoire en or, portant un trophée. »

« La voûte étoit portée par un péristylon d'or, dont les colonnes « avoient des chapiteaux ioniques. »

θήκης ἐπετίθετο καλυπτὴρ χρυσοῦς ἁρμόζων ἀκριβῶς καὶ περιλαμβάνων τὴν ἀνωτάτω περιφέρειαν. Ταύτης δ' ἐπάνω περιέκειτο φοινικὶς διαπρεπὴς χρυσοποίκιλτος, παρ' ἣν ἔθεσαν τὰ τοῦ μετηλλαγότος ὅπλα, βουλόμενοι συνοικειοῦν τὴν ὅλην φαντασίαν ταῖς προκατειργασμέναις πράξεσι. Μετὰ δὲ ταῦτα παρέστησαν τὴν τοῦτο κομιοῦσαν ἅρμαμαξαν, ἧς κατεσκεύαστο κατὰ μὲν τὴν κορυφὴν καμάρα χρυσῆ, ἔχουσα φολίδα λιθοκόλλητον, ἧς ἦν τὸ μὲν πλάτος ὀκτὼ πηχῶν, τὸ δὲ μῆκος δώδεκα. Ὑπὸ δὲ τὴν ὑπωροφίαν παρ' ὅλον τὸ ἔργον θρόνος χρυσοῦς, τῷ σχήματι τετράγωνος, ἔχων τραγελάφων προτομὰς ἐκτύπους, ἐξ ὧν ἤρτηντο κρίκοι χρυσοῖ διπάλαιστοι, δι' ὧν κατακεκρέμαστο στέμμα πομπικὸν, χρώμασι παντοδαποῖς διαπρεπῶς κατηνθισμένον. Ἐπὶ δὲ τῶν ἄκρων ὑπῆρχε θύσανος δικτυωτὸς, ἔχων εὐμεγέθεις κώδωνας, ὥστε ἐκ πολλοῦ διαστήματος προσπίπτειν τὸν

preberent, referserant. Supra capulum aureum erat tegmen exactè adaptatum, quod summum circumquaque ambitum complecteretur. Supra hoc circumjecta erat chlamys pumicea, perquam decora et auro variegata, juxta quam arma defuncti posuerant, eo consilio ut speciem illam totam rebus ab eo gestis accommodarent. Tum pilentum quo funus transvehendum erat admoverunt, in cujus vertice aureus fornix, squamam habens è lapillis nobilibus coagmentatam octo cubitûm latitudine et longitudine duodecim, exstructus erat. Huic fastigio subjectum erat solium ex auro, figurâ quadratum, in quo tragelaphorum capita expressa, iisque aurei binorum palmorum circuli annexi; unde corollæ ad pompam concinnatæ variis coloribus

« En dedans du *Péristylon* (ou colonnade environnante) il y avoit « un réseau d'or, dont la trame étoit de l'épaisseur d'un doigt, ayant « quatre peintures parallèles, remplies de figures. Ces tableaux étoient « égaux aux murs (de la chambre sépulcrale). »

« Dans le premier tableau on voyoit un char richement travaillé « en métal. Alexandre y paroissoit assis, tenant en main un sceptre « magnifique. Autour de lui marchoient la garde Macédonienne tout « armée, et le bataillon des Perses appelés mélophores; en avant « étoient les oplites. »

« Le second tableau se composoit du train des éléphants équipés « en guerre, ayant en avant leurs Indiens, et par derrière les Macé- « doniens avec leurs armures ordinaires. »

« On avoit figuré dans le troisième tableau des corps de cavalerie, « imitant les manœuvres, et les évolutions d'un combat. »

« Le quatrième représentoit des vaisseaux en ordre de bataille (ou « armés pour la bataille). »

ψόφον τοῖς ἐγγίζουσι. Κατὰ δὲ τὰς τῆς καμάρας γωνίας, ἐφ' ἑκάστης ἦν πλευρᾶς νίκη χρυσῆ τροπαιοφόρος. Τὸ δ' ἐκδεχόμενον τὴν καμάραν περίστυλον χρυσοῦν ὑπῆρχεν, ἔχον Ἰωνικὰ κιονόκρανα· ἐντὸς δὲ τοῦ περιστύλου δίκτυον ἦν χρυσοῦν, τὸ πάχος τῇ πλοκῇ δακτυλιαῖον, καὶ πίνακας παραλλήλους ζωοφόρους τέτταρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον.

pulcherrimè tanquam flores renidebant. In summo fimbria exstabat reticularis, tintinnabula eximiæ magnitudinis continens, ut ex longiore intervallo sonus ad propinquantium aures perferretur. Ad angulos testudinis fornicatæ, in singulis lateribus, Victoria stabat tropæum gerens. Peristylium quod fornicem excipiebat, ex auro conflatum, Ionica capitella habebat; intra quod aureum rete crassitudine contextûs digitali, tabulas ex ordine quatuor signiferas et parietibus æquales præferebat.

Τούτων δ' ὁ μὲν πρῶτος ἦν ἔχων ἅρμα τορευτὸν, καὶ καθήμενον ἐπὶ τούτου τὸν Ἀλέξανδρον, μετὰ χεῖρας ἔχοντα σκῆπτρον διαπρεπές· περὶ δὲ τὸν βασιλέα μία μὲν ὑπῆρχε θεραπεία καθωπλισμένη Μακεδόνων, ἄλλη δὲ Περσῶν μηλοφόρων, καὶ πρὸ τούτων ὁπλοφόροι· ὁ δὲ δεύτερος εἶχε τοὺς ἑπακολουθοῦντας τῇ θεραπείᾳ ἐλέφαντας κεκοσμημένους πολεμικῶς, ἀναβάτας ἔχοντας ἐκ μὲν τῶν ἔμπροσθεν Ἰνδοὺς, ἐκ δὲ τῶν ὄπισθεν Μακεδόνας, καθωπλισμέ-

In prima erat currus cælo elaboratus, et residens in hoc Alexander, sceptrumque manu decorum tenens. Circa regem satellitium erat armis instructum hinc Macedonum, inde Persarum melofororum, et ante hos armigeri. In secunda stipatores sequebantur elephantes bellico ritu exornati, qui in fronte Indos, in tergo Macedones armis consuetis indutos vehebant. In tertia visebantur equi-

« A l'ésodos de la chambre (ou sous le vestibule) il y avoit des « lions d'or, placés de manière qu'ils sembloient regarder les entrants. »

« Au milieu de chaque colonne étoit une acanthe d'or, qui s'élevoit « insensiblement jusqu'au chapiteau. »

« Au dessus du faîte et au milieu de la voûte, se trouvoit étendu, « en plein air, un tapis de pourpre, sur lequel posoit une couronne « d'olivier d'une grande dimension. Elle étoit d'or, et lorsque les « rayons du soleil frappoient dessus, l'éclat s'en trouvoit repercuté « de manière à produire de loin l'effet des éclairs. »

« Le train du chariot sur lequel reposoit la chambre voûtée, avoit « deux essieux, autour desquels tournoient quatre roues à la persienne, « dont les rayons et les jantes étoient dorés. Les bandes seules étoient « de fer. Des têtes de lion d'or, dont les gueules mordoient un fer de « lance (qui en faisoient l'écrou), étoient l'ornement des moyeux. »

« Au milieu de la longueur du chariot, et au point central de la « chambre, étoit adapté, avec beaucoup d'art, un pivot sur lequel

νους τῇ συνήθει σκευῇ· ὁ δὲ τρίτος ἱππέων ἴλας μιμουμένας τὰς ἐν ταῖς παρατάξεσι συναγωγάς· ὁ δὲ τέταρτος ναῦς κεκοσμημένας πρὸς ναυμαχίαν. Καὶ παρὰ μὲν τὴν εἰς καμάραν εἴσοδον ὑπῆρχον λέοντες χρυσοῖ, δεδορκότες πρὸς τοὺς εἰσπορευομένους· ἀνὰ μέσον δ' ἑκάστου τῶν κιόνων ὑπῆρχε χρυσοῦς ἄκανθος, ἀνατείνων ἐκ τοῦ κατ' ὀλίγον μέχρι τῶν κιονοκράνων· ἐπάνω δὲ τῆς καμάρας κατὰ μέσην τὴν κορυφὴν, φοινικὶς ὑπῆρχεν ὑπαίθριος, ἔχουσα χρυσοῦν στέφανον ἐλαίας εὐμεγέθη, πρὸς ὃν ὁ ἥλιος προσβάλλων τὰς ἀκτῖνας, κατεσκεύαζε τὴν αὐγὴν ἀποστίλβουσαν καὶ σεισμένην, ὥστ' ἐκ μακροῦ διαστήματος ὁρᾶσθαι τὴν πρόσοψιν ἀστραπῇ παραπλησίαν.

Ἡ δ' ὑπὸ τὴν καμάραν καθέδρα δύο εἶχεν ἄξονας, οὗσπερ ἐδίνευον τροχοὶ Περσικοὶ τέτταρες, ὧν ὑπῆρχε τὰ μὲν πλάγια, αἱ δὲ κνημῖδες κατακεχρυσωμέναι, τὸ δὲ προσπίπτον τοῖς ἐδάφεσι μέρος, σιδηροῦν· τῶν δ' ἀξόνων τὰ προέχοντα χρυσᾶ κατεσκεύαστο, προτομὰς ἔχοντα λεόντων σιδήνην ὀδοῦ κατεχούσας. Κατὰ δὲ μέσον τὸ μῆκος εἶχον πόλον ἐνηρμοσμένον μηχανικῶς ἐν μέσῃ τῇ καμάρᾳ, ὥστε δύνασθαι διὰ

tum turmæ, qui conglomerationes acierum imitarentur. In quarta naves ad pugnam expeditæ stabant. Ad testudinis ingressum aurei leones ad intrantes respectabant. Medium columnæ uniuscujusque aureus obtinebat acanthus paulatim ad capitella sese extendens. Supra cameram, circa verticis medium, aureus erat tapes subdialis, auream oleæ coronam habens magnitudinis eximiæ, quam sol radiis suis verberans, fulgidum tremulumque efficiebat splendorem, ita ut fulguris ex intervallo speciem exhiberet.

Cellæ testudini subjectæ axes duo suberant, quos circum volvebantur Persicæ rotæ quatuor, quarum modioli radiique inaurati erant; pars autem terram allapsu contingens, ferrea. Extrema axium prominentia constabant ex auro, leonumque facies hastam mordicùs tenentes præferebant. Circa mediam verò longitudinem in medio fornice mecha-

« l'édifice, maintenu en équilibre, conservoit son niveau, se trouvant « ainsi garanti contre les secousses, et préservé des inconvénients « de l'inégalité des mauvais chemins. »

« Il y avoit quatre timons, à chacun desquels étoit attaché un « quadruple rang de jougs; quatre mulets étoient attelés à chaque joug. « Le nombre des mulets étoit de soixante et quatre. On avoit choisi « les plus forts et les plus hauts. Chacun d'eux avoit sur la tête une « couronne dorée, des sonnettes d'or aux deux côtés de la mâchoire, « et autour du cou des colliers chargés de pierres précieuses. »

****

Ayant pour objet de montrer l'accord de l'ensemble du dessin qui accompagne cette dissertation, avec l'ensemble du texte descriptif de Diodore de Sicile, je ne crois pouvoir mieux faire que de suivre, dans le développement que je vais lui donner, l'ordre même qu'a suivi l'historien grec dans son récit. Laissant donc de côté ce qui fait le commencement de ce récit, et qui se rapporte uniquement au cercueil d'Alexandre, à ce qui lui servit d'enveloppe, aux accessoires qui l'environnèrent dans l'intérieur de la chambre sépulcrale, accessoires étrangers à l'ouvrage architectural qu'il s'agit de retrouver, et dont la critique trouvera sa place dans la seconde partie, je vois que la description abrégée de Diodore comprend deux sortes d'objets susceptibles

τούτου τὴν καμάραν ἀσάλευτον εἶναι κατὰ τοὺς σεισμοὺς καὶ ἀνωμάλους τόπους· τεττάρων δ' ὄντων ῥυμῶν, ἑκάστῳ τετραστοιχία ζευγῶν ὑπέζευκτο, τεττάρων ἡμιόνων ἑκάστῳ ζεύγει προσδεδεμένων, ὥστε τοὺς ἅπαντας ἡμιόνους εἶναι ἑξήκοντα καὶ τέσσαρας, ἐπιλελεγμένους ταῖς τε ῥώμαις καὶ τοῖς ἀναστήμασιν· ἕκαστος δὲ τούτων ἐστεφάνωτο κεχρυσωμένῳ στεφάνῳ, καὶ παρ' ἑκατέραν τῶν σιαγόνων εἶχεν ἐξηρτημένον κώδωνα χρυσοῦν, περὶ δὲ τοὺς τραχήλους χλιδῶνας λιθοκολλήτους.

nicâ arte polus (cardo) adaptatus erat, ut per hunc testudo in succussionibus et iniquitate locorum sine jactatione esse posset. Quatuor temones cùm essent, unicuique ordo jugorum quadruplex adjunctus erat, quaternis mulis jugo alligatis, ita ut omnium mulorum numerus esset quatuor et sexaginta, robore ac proceritate corporis selectissimorum. Quisque horum coronâ deauratâ redimitus erat, et utrique maxillæ tintinnabula ex auro, et monilia gemmis constipata collis appensa erant.

d'être considérés séparément, savoir : la *chambre sépulcrale,* et le *chariot qui la porta,* avec l'*attelage qui la traîna.*

Comme le point le plus important est sans doute celui de la chambre sépulcrale, puisqu'on peut dire qu'elle constituoit le monument même, et l'ouvrage de l'art proprement dit, je dois commencer par bien faire connoître la nature de cet ouvrage, c'est-à-dire de sa matière et de son travail, les dimensions générales de sa masse, les proportions de son ordonnance, le genre de son architecture, la distribution des détails de ses ornements, et le goût de sa décoration. Ce sera le sujet unique de la première partie. Je renverrai à la troisième partie de cette dissertation ce qui regarde la description du chariot et son attelage.

****

Pour établir et pour pouvoir donner une idée précise de ce que fut ce monument, la première considération doit être celle du genre de matière qui composa sa structure. De là dépend, plus qu'on ne sauroit le dire, la connoissance élémentaire et de scs formes, et de ses rapports, et de son goût. Faute de partir d'une donnée fixe en ce genre, on reste dans un vague d'explications qui n'expliquent rien, on ne voit rien avec netteté, et l'on risque d'appliquer à un ouvrage d'exception, des procédés de construction banale, qui ne sauroient ni lui convenir, ni même physiquement lui appartenir. Tel est, à mon avis, une des principales raisons de l'impropriété, qui frappe dans le projet de restitution présenté par M. de Caylus. (*Voy.* pl. III.) En le voyant, on peut croire que, dans l'édifice qu'il nous montre, il ne s'agit d'autre chose que d'une construction faite avec des matériaux ordinaires. Rien n'y indique, et ne peut faire présumer qu'on se soit rendu compte d'une structure destinée à rouler sur un chariot, d'un édifice mobile enfin, qui devoit parcourir une immense étendue de pays

Toutefois cette destination est ce qui peut le mieux faire deviner, si l'on manquoit de preuves, quel fut le genre et quel fut le système de construction de notre monument. Il est clair que sur un train de chariot, on ne put solidement établir, pour être traîné de Babylone en Égypte, qu'un bâtis métallique. Aucune autre espèce de matériaux, exposée aux secousses d'un roulement quelconque, et à beaucoup d'autres inconvénients, n'auroit pu conserver son assemblage. En pierres, l'édifice se seroit décomposé, et eût d'ailleurs offert, sur un bâtis de charpente, un poids hors de mesure. Le bois plus léger n'auroit probablement pas eu une consistance suffisante.

Au reste, il ne peut y avoir ici aucun doute. Quoique le fait d'une construction métallique, fait que je pose comme incontestable, ne soit pas expressément énoncé par Diodore de Sicile, sa certitude résulte des notions partielles de la description. En effet, pour laisser de côté toutes les inductions de détail, je trouve que l'édifice se réduit à trois parties distinctes, les colonnes, les murs, et la voûte (ou couverture). Or il est constant, d'après les propres paroles de l'écrivain, que les colonnes formant le *péristyle*, c'est-à-dire les colonnes régnant autour de la chambre, étoient d'or, περίστυλον χρυσοῦν, que le grillage qui formoit les murs de clôture de la chambre étoit d'or, δίκτυον ἦν χρυσοῦν, et que la couverture ou la voûte étoit d'or, καμάρα χρυσῆ.

Maintenant pourroit s'élever cette question : Doit-on prendre au pied de la lettre le mot χρυσος? Je répondrai que le grec ayant un autre terme pour dire *doré*, κεχρυσωμένος, dont Diodore n'use point, il resteroit à supposer qu'ici, comme cela aura dû arriver plus d'une fois, l'esprit d'exagération, ou des notions inexactes auroient porté à donner, ou à prendre pour de l'or, ce qui n'en auroit été que l'imitation. Il semble cependant que tout autorise à admettre ce luxe, et cette profusion de magnificence, si on considère, soit celui qui en devenoit l'objet, soit le pays où l'ouvrage fut fait, et l'abondance d'or qu'on sait y avoir régné à cette époque. Mais il faut dire que rien n'est plus

indifférent dans la discussion qui nous occupe. Que l'ouvrage ait été d'or ou de métal doré, ce qu'il nous importe d'avérer, c'est que le monument consistoit dans une construction métallique.

****

La matière du monument ayant dû être le métal, il faut encore se rendre compte du genre de travail qui lui fut analogue. Le métal, comme on sait, s'emploie de deux manières dans les ouvrages de la statuaire, soit par le procédé de la fonte dans un moule, soit par les pratiques de cette partie de l'art que les Grecs appeloient Toreutique. La fonte n'eût guère été applicable à toutes les parties de détail, et aux ornements divers d'une composition architecturale. Il nous paroît bien probable que l'on prépara d'abord une armature métallique, composée de barres montantes pour les colonnes, de bandes horizontales pour recevoir les parties de l'entablement, et de bandes cintrées de distance en distance, pour supporter les ornements de la voûte.

On peut donc se figurer l'ensemble de l'armature, comme une sorte de cage composée de barreaux, qui formèrent un tout solide, dont les diverses parties étoient liées et scellées entre elles. Telle devoit être l'ame invisible de l'ordonnance. Rien de plus simple alors que d'imaginer l'œuvre de l'architecture, comme un revêtement de plaques d'or travaillées au marteau, et devant s'ajuster les unes aux autres par compartiments, selon le galbe des colonnes, et la mesure ou la forme des autres objets. Une plus minutieuse énumération de ces procédés sortiroit par trop, de ce qui est l'objet principal de cette discussion.

Si le genre du monument nous a indiqué le genre de sa matière, et si celle-ci nous a conduit à reconnoître l'espèce du travail mécanique, cette sorte de travail nous explique encore sa conformité avec le goût que la description nous fait voir, comme ayant été particulier à ce monument. Or, cette recherche d'ornements, cet assemblage d'objets riches et variés, de métaux brillants, de pierres précieuses,

de reliefs coloriés, de rameaux d'acanthe tournant autour des colonnes, tout cela n'est-il pas spécialement du ressort de la Toreutique (ou sculpture sur métaux), partie si brillante de l'art des Grecs, dont les ouvrages de l'orfévrerie florentine des quinzième et seizième siècles avoient en partie rappelé les traditions? On sait assez que le génie des arts, qui emploient les ressources des métaux précieux, admet et comporte une bien autre diversité de composition dans l'emploi, le choix et l'ajustement des détails décoratifs, que ne peut le faire la gravité de l'architecture, avec les matériaux solides, et dans les masses imposantes de ses bâtiments.

C'est donc sous le point de vue du genre de travail et du genre d'ouvrage dont on vient de donner l'idée, qu'il nous semble qu'on doit considérer le char funéraire d'Alexandre. On sera plus disposé encore à adopter ce point de vue technique de l'art, si l'on réfléchit que ce monument métallique ayant été d'une petite dimension, on doit le juger beaucoup moins comme une production de l'art de bâtir, que comme une œuvre de décoration.

****

La dimension du monument a été donnée par Diodore de Sicile de la manière la plus précise. Il n'y a lieu à aucune incertitude, comme on le verra dans la seconde partie. Qu'on entende le mot grec καμάρα dans l'une ou l'autre signification, soit comme *voûte,* soit comme *chambre voûtée,* sa longueur étoit de douze coudées et sa largeur de huit.

Il y a, je le sais, quelques diversités d'opinion sur l'évaluation de la coudée et son rapport avec les mesures modernes. Les uns lui ont donné près d'un pied et demi (Danville est de ce nombre); M. de Caylus l'a réduite à un pied quatre pouces. Comme en général les écrivains anciens, lorsqu'ils donnent les mesures des monuments, ne paroissent point avoir tenu compte des fractions, et portent ce qu'on

appelle le *compte rond,* j'ai pensé qu'on pouvoit en faire de même, surtout dans une restitution, où la rigueur arithmétique est tout-à-fait indifférente.

C'est pourquoi j'ai donné, dans la proportion indiquée par Diodore, dix-huit pieds à la longueur de l'édifice, et douze pieds à sa largeur.

C'est donc sur un plateau de dix-huit pieds en long et de douze pieds en large qu'étoient établies les colonnes du *péristylon.* Ces colonnes étoient d'ordre ionique. En leur donnant un pied de diamètre et deux diamètres et demi à leurs entrecolonnements, il dut y avoir aux flancs de l'édifice six colonnes avec cinq entrecolonnements. Les petits côtés, ou ceux du *pronaos* et du *posticum* dans la même proportion, eurent quatre colonnes, en comptant celles des angles, et trois entrecolonnements d'à peu près deux diamètres et demi de largeur. Les colonnes ayant un pied de diamètre, il est probable que la largeur de la petite galerie entre la colonnade et ce qui formoit le mur de la chambre intérieure, étoit la même que celle des entrecolonnements; déduisant donc deux à trois pieds de chaque côté dans la largeur totale, il est à présumer que l'intérieur de la chambre n'aura pas eu plus de sept à huit pieds de large. Si l'on veut maintenant faire les mêmes déductions pour la longueur, en donnant de quatre à cinq pieds de profondeur à la partie de devant du péristyle où étoient les lions d'or, et deux à trois pieds seulement au *posticum,* on trouvera que la chambre aura pu avoir dans son intérieur de dix à douze pieds de long.

Cet espace est, comme on le voit, dans la proportion de la masse totale, c'est-à-dire d'un tiers plus long que large. Or, cette étendue étoit plus que suffisante pour contenir et au-delà le cercueil avec sa représentation, plus les draperies et les armures rangées à l'entour. Mais outre d'autres invraisemblances accumulées dans la restitution de M. de Caylus, on voit que l'emplacement n'eût pu suffire pour y placer et le trône du Roi et les statues des Victoires. Je ne parle pas des ta-

bleaux qui, placés dans ce local, selon son hypothèse (*v.* pl. III, fig. 2), eussent été tout-à-fait invisibles, comme on le fera sentir ailleurs.

Les colonnes étant d'ordre ionique durent avoir de sept à huit diamètres, c'est-à-dire de huit à neuf pieds de hauteur, avec base et chapiteau. Si l'on donne à l'entablement le cinquième de la hauteur de la colonne, qui sera un pied et demi, on peut supposer que la voûte aura eu le tiers de l'ordre avec l'entablement, c'est-à-dire à peu près quatre pieds d'élévation, toutes proportions conformes aux usages de l'architecture. On trouve dès lors que la hauteur excéda fort peu la largeur. Quant à la voûte, sa hauteur paroît indiquée par celle du trône d'Alexandre placé entre la voussure et l'entablement, il est difficile de lui donner moins de trois ou quatre pieds.

Je n'ai pas compris dans la supputation de ces mesures celle du soubassement qui dut faire partie du chariot, et qu'il faut regarder dans mon dessin comme plus ou moins arbitraire. Si l'on veut de même compter l'ornement accessoire de la couronne d'or placée au sommet, de quelque façon qu'on l'imagine posée pour servir d'amortissement à tout cet ensemble, je ne vois aucune difficulté de fixer toute l'élévation à compter du dessus des roues du chariot, comme ayant pu être de quinze à dix-huit pieds.

****

La disposition de cet ensemble fut des plus régulières. Le plan étoit celui d'un *peripière,* ayant quatre colonnes à chacun de ses fronts, et six à chacune de ses ailes. Dans l'architecture grecque, quand on connoît les dimensions d'un plan, on présume avec certitude le nombre de colonnes qui durent y trouver place. Or, ici les mesures de largeur et de longueur du monument étant données, et le genre des colonnes étant connu, il n'y a presqu'aucun doute sur la manière dont elles étoient réparties. S'il s'agit, par exemple, des faces antérieure et postérieure de cette *ædicula,* il ne peut y avoir de choix

qu'entre le nombre de deux et celui de quatre colonnes, puisque le nombre trois placeroit une colonne dans le milieu, ce qui seroit une absurdité; et il n'y auroit point eu assez d'espace pour le nombre cinq. Mais on voit que le nombre deux auroit donné un entrecolonnement unique, large de dix diamètres, chose invraisemblable, dès qu'on est forcé d'admettre qu'au siècle d'Alexandre l'architecture avoit acquis des règles d'ordonnance et de proportion invariables.

Sans doute, s'il étoit permis de supposer que le monument n'eût eu qu'une colonne à chacun de ses quatre angles, la combinaison dont on vient de parler seroit très admissible, mais le texte de la description ne permet pas cette hypohèse. Diodore se sert du mot περίστυλον, ἐντὸς τοῦ περίστυλου. Dès lors il ne peut y avoir eu de colonnes, selon le sens précis de ce mot, autour de la chambre, que de deux manières : ou adossées au mur, c'est-à-dire au grillage servant de clôture à cette chambre, ou isolées et en avant, c'est-à-dire laissant un espace entre elles et ce mur grillé. Mais l'adossement des colonnes est contredit ici par plus d'une considération; enfin les mots ἐντὸς τοῦ περίστυλου désignent clairement l'espace régnant entre les colonnes et le mur de la chambre.

Puisqu'il y eut des colonnes isolées dans les ailes ou le long des flancs de l'édifice, il faut admettre que leurs entrecolonnements furent réguliers. Dès lors on ne voit ni par quelle raison, ni en vertu de quel caprice, l'architecte qui auroit donné aux entrecolonnements des ailes deux pieds six pouces de large, auroit donné aux colonnes des fronts un entrecolonnement de dix pieds en largeur. Le nombre de deux colonnes aux fronts, ne pouvant s'accorder ni avec le texte de Diodore, ni avec les plus simples errements de l'architecture, ni avec la disposition des flancs de l'édifice, il doit rester comme prouvé qu'il y eut quatre colonnes aux fronts du monument, et qu'il fut ce qu'on appelle un *tétrastyle*. Ainsi les quatre colonnes doivent donner un entrecolonnement pour le milieu, et un de chaque côté de celui-ci. En admettant deux pieds et demi pour chacun des trois

entrecolonnements on trouve sept pieds et demi qui, joints aux quatre pieds des diamètres de colonnes, font onze pieds et demi, proportion équivalente, sauf quelques légères variétés, à la mesure de la largeur, qu'on a portée par forme de compte rond à douze pieds.

****

S'il est nécessaire d'accorder que le *péristylon* eut dans les fronts de l'édifice quatre colonnes, il n'y a plus lieu à discussion sur le nombre des colonnes latérales. Les colonnes, dans toute architecture régulière, devant être disposées à intervalles égaux, il ne s'agit plus que de chercher combien de colonnes d'un pied de diamètre, espacées entre elles de deux pieds et demi, purent tenir sur une longueur de dix-huit pieds. Le nombre en est évidemment de six, lesquelles font six pieds, auxquels il faut ajouter cinq entrecolonnements de deux pieds et demi, faisant douze pieds et demi. Donc la longueur totale seroit dix huit pieds et demi, mesure, à une fraction près égale, à la dimension générale déjà donnée.

L'édifice étoit donc un parallélogramme environné de seize colonnes ioniques, portant un entablement sur lequel venoit retomber la voûte, comme l'expriment avec la plus grande clarté, les paroles de Diodore, τὸ δὲ ἐκδεχόμενον τὴν καμάραν περίστυλον, *peristylium quod fornicem excipiebat*. C'est bien sur les colonnes que s'élevoit le berceau métallique, qui devoit former tout à la fois couverture cintrée en dedans et comble à extérieur. Il ne seroit point naturel que la charpente métallique dont il est question ait été reçue par le mur en grillage, qui composoit comme le *naos* de cette *ædicula*. Très naturellement c'est sur les colonnes que s'appuyent les pièces d'une toiture ; et la voûte circulaire étoit ici le véritable toît.

****

L'ordre employé dans notre monument, ayant été l'ordre ionique, cette seule notion suffiroit pour nous apprendre que l'on doit se conformer, pour son entablement, aux règles ordinaires suivies par tous les architectes de l'antiquité, pour les membres et les profils qui formèrent le couronnement de cet ordre. Aussi ne croyons-nous pas qu'il soit besoin d'en dire plus à cet égard.

Une seule particularité nous semble avoir été ajoutée à l'entablement; c'est cette sorte de réseau qui, selon les paroles du texte, régnoit aux acrotères, et qui, comme nous espérons le montrer avec plus de détail, devoit s'élever au dessus de la corniche. Là étoient suspendues les clochettes dont le bruit annonçoit de loin l'arrivée du char. Les mots grecs indiquent précisément une de ces sommités, que désigne le mot *acrotère*. On ne sauroit entendre cette sommité du point culminant de la voûte, puisque son sommet étoit occupé par la draperie de pourpre et par la couronne d'or. C'est aussi en cette place au dessus de l'entablement, mais comme le portent les paroles du texte, aux angles de la voûte, que devoient nécessairement être situées les quatre Victoires d'or portant des trophées. Il nous a donc paru que le réseau rempli de clochettes devoit s'étendre d'un des massifs ou acrotères de chaque Victoire à l'autre. Il y a ainsi, lorsqu'on remet ensemble les parties décrites d'un ouvrage d'architecture régulière, des points incontestables, quoique la description ne les énonce pas d'une manière formelle. Outre l'usage qui les fait connoître, il faut encore admettre comme preuve, l'impossibilité où l'on seroit de trouver à ces objets un autre emplacement.

****

Une des particularités de notre monument, et dont la véritable image avoit tout-à-fait échappé à M. de Caylus, est celle du mur en grillage qui formoit l'enceinte de la chambre où étoit le corps d'Alexandre. Ce n'est pas sans raison que nous nous servons ici du mot mur. Le texte grec, comme on le verra, l'emploie de même, en parlant des peintures qui avoient, dit-il, la même longueur que les murs de la chambre, τοὶς τοίχοις ἴσους.

Ce mur d'enceinte étoit donc un réseau d'or, c'est-à-dire un grillage formé par une espèce de cordeau, πλοκὴ, *trama textus*. Ce mot indique la chose avec beaucoup de précision. Comme le cordeau devoit avoir, selon Diodore, la grosseur du doigt, il faut inférer de là qu'il s'agit d'une véritable grille réticulaire, au travers de laquelle on apercevoit ce qui étoit contenu dans l'intérieur de la chambre, c'est-à-dire le cercueil du roi enfermé dans une représentation couverte d'une draperie de pourpre, sur laquelle et autour de laquelle se voyoient rangées les armures du conquérant.

Rien ne prouve mieux ce que nous avons énoncé dès l'abord, savoir, que toute cette structure étoit métallique.

****

Il n'y a maintenant rien de plus clairement démontré, par l'ordonnance seule de toutes ces parties, quand le texte même ne le confirmeroit pas, que la place des quatre peintures qui représentoient les exploits d'Alexandre.

C'est, dit la description, sous le péristyle même que le mur en réseau d'or, avoit (pour traduire littéralement) quatre peintures parallèles et égales aux murs. Ce rapport d'égalité avec les murs est assez bien désigné par le mot *parallèles*, qui les fait voir comme for-

mant une ligne parallèle en longueur avec le plan de l'édifice. Nous discuterons encore ailleurs ce passage, et nous espérons prouver avec plus d'étendue, que cette correspondance de mesure des tableaux avec les murs ne doit pas s'entendre d'une manière absolue, comme si chacune des peintures eût occupé la totalité de l'espace de chaque mur. Ce mur, comme on l'a dit, étant un grillage au travers duquel on devoit voir l'intérieur de la chambre, les tableaux si on les supposoit de la grandeur des murs, en tous sens, auroient empêché d'apercevoir les objets de cet intérieur. Il paroît bien plus naturel de croire que les peintures dépendantes des murs en grillage, et d'une mesure égale à chacun, auront été ce qu'on appelle des tableaux en forme de frise, occupant le haut de chaque mur, selon les pratiques adoptées dans l'architecture de plus d'un temple, et particulièrement du Parthénon d'Athènes, sous la galerie duquel régnoit dans le haut du mur, une frise égale à sa longueur, sculptée en bas-relief de trois pieds d'élévation.

Outre l'analogie des exemples, la disposition dont nous parlons semble prescrite par plus d'une considération que l'ouvrage même fait naître. D'abord il est constant que du côté où fut la porte d'entrée, il n'y eut place que pour une frise régnant au-dessus. Si l'on se rappelle que la hauteur des colonnes, et par conséquent celle des galeries étoit de huit pieds, en donnant six pieds à la porte, et peut-être encore quelque chose pour son chambranle, cette frise n'aura guère pu avoir plus d'un pied et demi de haut. Si ensuite on veut se rendre compte des sujets décrits par Diodore, comme ayant été la matière de ces peintures, on est tout naturellement forcé de se les représenter, sous l'aspect de compositions, où les figures forment des séries de personnages à la suite les uns des autres. Ce sont, par exemple, différens corps de troupes avec des armures différentes qui précèdent, accompagnent ou suivent le char qui porte Alexandre. Ailleurs c'est un train d'éléphans armés en guerre, précédés par des Indiens, et suivis par des Macédoniens.

Comme un très grand nombre d'exemples nous fait voir, dans les monuments construits de l'architecture antique, des frises de bas-reliefs en terre cuite ou en marbre, auxquelles on avoit ajouté les couleurs de la peinture, j'ai présumé que les *pinakai* ou tableaux de la description auroient pu être des ouvrages métalliques en bas-reliefs, qui auroient, par des teintes colorantes, joué le rôle de tableaux. Ceci au reste n'est autre chose qu'une supposition gratuite.

Mais ce qui nous paroît incontestable c'est que ces sujets, soit peinture, soit sculpture peinte, ne sauroient se supposer, comme l'a fait M. de Caylus (*voy.* pl. III, fig. 2), avoir occupé l'intérieur de la chambre sépulcrale, où ils n'auroient été vus de personne, et où ils n'auroient contribué en rien à la décoration de l'ensemble. Lorsqu'on envisage le monument dans sa nature et dans sa destination, il est évident que tout le luxe de l'art, avec les ressources de la décoration dut se porter à l'extérieur, puisqu'il ne devoit avoir de spectateurs qu'en dehors, et que dès lors tout ce spectacle de décoration auroit été en pure perte dans un intérieur, où l'on ne pénétroit pas. D'où je conclus que rien n'a pu être plus mal imaginé, que la position des peintures occupant le dedans de l'édifice. Mais nous aurons encore occasion de revenir sur cet objet.

****

L'ensemble de la description est la preuve que tout, dans cet ouvrage, fut dirigé et combiné pour l'aspect extérieur du monument. L'architecte évidemment porta de ce côté, c'est-à-dire en vue de l'effet à produire au dehors, tous les moyens de la décoration. L'éclat même de la matière, ainsi que sa richesse, furent une partie principale du mérite que naturellement l'art d'orner sait tirer de la beauté ou de la rareté des métaux précieux. Ainsi c'étoit surtout par son brillant que se faisoit remarquer la grande couronne d'or,

placée comme amortissement au sommet de l'édifice. Il falloit que ses feuilles eussent reçu un poli extraordinaire, et ce que les orfèvres appellent aujourd'hui du mot *bruni,* pour réverbérer, comme elles le faisoient, les rayons du soleil, de façon à produire les vibrations, ou les espèces d'éclairs dont parle la description. Une draperie de pourpre s'étendoit au-dessous d'elle, sur une partie du comble, qui avoit sa couverture formée au lieu de tuiles, par des pierres précieuses disposées en manière d'écailles. La recherche de la magnificence décorative ne sauroit aller plus loin.

****

Il suffit au reste de rapprocher tous les détails de la description, et de jeter un coup d'œil sur la restitution figurée que nous en présentons, pour se convaincre que le luxe des ornements ne pourroit y trouver une place qui ne soit déjà remplie. Il n'y a pas jusqu'aux colonnes qui, recevant autour de leur fût des rimeaux d'acanthe, dont l'or probablement se détachoit du fond par une teinte différente, et sans doute aussi par une variété de travail, ne permettent pas d'imaginer quelque chose de plus riche en fait de colonnes. On a vu qu'aucune partie de l'ordonnance n'étoit restée sans quelque objet propre à fixer les yeux et à commander l'admiration.

Cependant le frontispice ou la face antérieure du monument nous paroît avoir réuni dans son aspect, le plus grand nombre de ces objets. De ce côté en effet, outre ceux qu'on a déjà parcourus, se présentoient les deux lions d'or, placés chacun à un des côtés de la porte, comme pour en garder l'entrée. On voyoit particulièrement dans le comble dont il occupoit le vide, comme celui d'un fronton, le trône d'or d'Alexandre orné de festons et de fleurs factices, dont les guirlandes suspendues aux anneaux des pieds du siége, pouvoient retomber avec beaucoup d'agrément jusque sur l'entablement.

Il resteroit maintenant à décrire ici, et le chariot qui porta cette

masse avec son mécanisme, et les attelages de mulets qui la transportèrent; mais ces détails purement techniques, j'ai pensé qu'ils trouveroient plus convenablement leur explication dans les parties suivantes, où, décomposant phrase par phrase la description de Diodore, j'essayerai de montrer toutes les méprises dans lesquelles M. de Caylus est tombé.

Je ne me suis attaché dans cette première partie, qu'à recomposer tous les objets qui forment particulièrement l'ouvrage de l'art. Je me flatte que si le lecteur a pu réunir dans son imagination tous les éléments de la description qu'on vient de parcourir, et qui ne sont autre chose que le développement du texte de Diodore de Sicile, il verra que cette description est tout-à-fait, en discours, la même que celle dont je présente la traduction en dessin. Que reste t'il à présent pour confirmer la vérité de ce dessin? C'est de montrer qu'il n'y a aucune de ses parties, qui ne puisse se calquer sur chacun des passages et des mots de l'écrivain grec.

Cette analyse, qui va faire la matière de la seconde partie, achèvera, je l'espère, de prouver que si, de ces divers passages remis ensemble, on vouloit tirer le programe exact du tout, et des parties principales de notre monument, il seroit difficile à l'artiste qui n'auroit aucune notion de la restitution que je présente, de ne pas en reproduire, sauf quelques légèrs détails, insignifiants par eux-mêmes, une image essentiellement ressemblante.

SECONDE PARTIE.

ANALYSE DU TEXTE GREC

DE LA DESCRIPTION DE DIODORE,

CONFRONTÉE AU DESSIN DE M. DE CAYLUS,

ET A LA RESTITUTION DESSINÉE QUE JE PROPOSE.

Je vais maintenant reprendre, phrase par phrase, le texte de Diodore de Sicile, et mettre en parallèle, avec l'explication textuelle et graphique de M. de Caylus, la manière dont je pense que doit être entendue la description de l'écrivain grec, et que peut être restituée la forme du monument décrit.

****

Πρῶτον μὲν γὰρ τῷ σώματι κατεσκευάσθη χρυσῆν σφυρήλατον ἁρμόζον, καὶ τοῦτ' ἀνά μέσον ἐπλήρωσαν ἀρωμάτων, etc.

Primùm autem corpori præparata erat aurea malleo ducta compages, et illam ad medium repleverunt aromatibus, etc.

L'objet dont il s'agit dans ce passage ne pouvant être rendu d'une manière visible par le dessin, et n'étant susceptible en soi d'aucune difficulté, je m'y arrêterai d'autant moins, que la version de M. de Caylus, *On fit sur la mesure du corps un cercueil d'or battu au marteau, etc.*, me paroît fort exacte, et rendre au juste le sens des paroles.

Je ne suis pas autant de son avis sur la manière d'entendre un mot important de la phrase suivante :

****

Ἐπάνω δὲ τῆς θήκης ἐπετίθετο καλυπτὴρ χρυσῆς ἁρμόζων ἀκριβῶς καὶ περιλαμβάνων τὴν ἀνωτάτω περιφέρειαν.

Supra capulum additum erat operculum aureum adaptatum diligenter et complectens circumquaque supremum ambitum.

« Sur le cercueil, dit M. de Caylus, il y avoit un dais ou une « couverture aussi d'or, qui couvroit exactement toute la surface. »

Je crois que le mot *dais* exprime ici un usage peu antique, et une forme dont les paroles de Diodore ne présentent point l'idée : j'irois jusqu'à dire qu'elles l'excluent, tant cet auteur a pris soin de définir ce qu'étoit ici le καλυπτήρ. Sans doute c'étoit une *couverture ;* mais de quel genre étoit-elle ? c'est ce que nous indiquent les mots ἁρμόζων ἀκριβῶς et περιλαμβάνων τὴν ἀνωτάτω περιφέρειαν. Cela ne peut pas s'appliquer à un *dais,* mais bien à une couverture en forme de couvercle. Telle est en réalité cette représentation de cercueil appelée *cénotaphe,* dont on use encore aujourd'hui dans nos cérémonies funèbres ; et tel fut, à mon avis, le καλυπτὴρ de notre passage. Le premier cercueil, ou l'espèce d'enveloppe d'or battu au marteau, faite sur la mesure du corps d'Alexandre, étoit recouvert par une représentation ou cénotaphe en forme de cercueil. Ce qui achève de le prouver, et de démontrer que ce n'étoit pas un *dais,* c'est la phrase suivante :

****

Ταύτης δ' ἐπάνω περιέκειτο φοινικὶς διαπρετὴς χρυσοποίκιλτος.

Quam supra circumjecta erat chlamys punicea, etc.

Or il faut remarquer que ταύτης se rapporte à περιφέρεια, c'est-à-dire à la circonférence du καλυπτὴρ, puisque celui-ci étoit environné,

dans tout son pourtour, d'une draperie pourpre et or; il est visible que c'étoit, comme je l'ai représenté dans le dessin, un cénotaphe, non pas couvrant en forme de dais, mais renfermant le cercueil en manière de couvercle.

****

Παρ' ἣν ἔθεσαν τα τοῦ μετηλλαχότος ὅπλα.

Juxta quam arma defuncti posuerant, etc.

Cette position des armes du roi mort, autour de son cercueil, n'offre aucune difficulté, ni au traducteur, ni au dessinateur.

****

Μετὰ δὲ ταῦτα παρέστησαν τήν τοῦτο κομιοῦσαν ἁρμάμαξαν, ἧς κατεσκεύαστο κατά μὲν τὴν κορυφὴν καμάρα χρυσῆ, ἔχουσα φολίδα λιθοκόλλητον, ἧς ἦν τὸ μὲν πλάτος ὀκτώ πηχῶν, τὸ δὲ μῆκος δώδεκα.

Post hæc admoverunt hoc gerendum plaustrum in quo instructa erat camera aurea juxta verticem, habens squamam gemmis distinctam. Hujus cameræ erat latitudo octo cubitûm, longitudo duodecim.

« On avoit, dit la traduction de M. de Caylus, construit sur ce « char une voûte d'or ornée d'écailles formées par des pierres pré- « cieuses. La largeur de la voûte étoit de huit coudées, et sa longueur « de douze. »

Je dois relever ici, dans la traduction du mot καμάρα par le mot *voûte,* une méprise que la suite de ces observations fera mieux sentir encore. Καμάρα en grec, comme *camera* en latin, signifie tout tout à la fois *voûte* et *chambre voûtée.* Les Grecs en usoient indistinctement, parce que la partie se prenoit pour le tout. Nous verrons, dans le récit de Diodore, qu'il faut entendre par καμάρα, tantôt la

voûte seule de la chambre sépulcrale, et tantôt la chambre prise en son entier.

Dans cet endroit, il est certain qu'il faut entendre la totalité de la chambre établie sur le train du chariot. Or, le mot *voûte,* employé ici par la traduction, n'exprimant en françois que la couverture cintrée de la chambre, donneroit à entendre qu'il n'étoit question que d'un chariot couvert d'un cintre, tandis que nous verrons que le cintre de la voûte reposoit sur des colonnes.

Cette méprise ne se retrouve pas dans le dessin de M. de Caylus[1], et elle est une de celles qui m'ont fait conjecturer que la traduction dont il s'agit avait été faite, en grande partie, sans rapport avec le dessin et indépendamment du dessinateur; car il eût été impossible à celui qui fait porter une voûte sur des colonnes, de faire dans la traduction construire la voûte sur le chariot.

Dans le passage suivant, le traducteur et le dessinateur ne sont pas plus d'accord entre eux, sans pourtant que j'aie pu trouver moyen d'adopter l'opinion d'aucun des deux.

****

Ὑπὸ δὲ τὴν ὑπωροφίαν, παρ' ὅλον τὸ ἔργον θρόνος χρυσῆς, τῷ σχήματι τετράγωνος.

Subter subcamerationem thronus erat toto opere (ou *per totum opus*) *aureus, figurâ quadratus.*

La traduction de M. de Caylus porte : « Au-dessous de ce toit et « dans toute sa longueur, il y avoit un trône d'or carré, qui occu- « poit tout l'espace. »

Pour commencer par la traduction, je dirai en premier lieu qu'*au-dessous du toit* ne paroît pas rendre avec assez de précision ὑπὸ τὴν ὑπωροφίαν : il faudroit pouvoir dire en quelque sorte, *sous le dessous*

(1) *Voyez* ce dessin, planche III.

du toit. Cette espèce de pléonasme, loin d'en être un dans le grec, me semble être une locution nécessaire pour empêcher ici l'équivoque ; car il y a naturellement ambiguité en françois, faute d'un mot propre pour exprimer le lieu intermédiaire entre le comble et le plafond, que désigne clairement le mot grec ὑπωροφία.

Quoique *au-dessous du toit* ne dise pas tout-à-fait la même chose que *sous le toit,* cependant le vague des deux locutions permet beaucoup d'incertitude, et nous en avons la preuve par le dessin de M. de Caylus, qui très-probablement n'a été exécuté que sur les mots de la traduction ; et c'est là, comme je le ferai voir tout à l'heure, ce qui est cause de l'extrême différence qu'on peut déjà observer, entre la position assignée par M. de Caylus au trône, et celle que je lui donne dans mon dessin.

Il me paroît que c'est le véritable lieu à faire occuper au trône dans toute cette composition, qui forme la première difficulté de ce passage. La seconde est dans les mots παρ' ὅλον τὸ ἔργον. La traduction latine de Rhodoman a omis ces paroles : M. de Caylus me semble les traduire par ces mots, *et dans toute sa longueur* (du toit), et *qui occupoit tout l'espace.*

Quant à la première difficulté, l'erreur de la disposition de M. de Caylus provient de ce qu'il ne s'est pas rendu compte de l'idée et de l'acception précise du mot ὑπωροφίαν ; car il place le trône dans l'intérieur de la chambre, au fond de cette chambre et en bas (*voyez* le dessin de M. de Caylus, indiqué plus haut). En vain diroit-on que, placé là, le trône est au-dessous du toit : oui, sans doute; mais il y est comme y sont tous les autres objets, c'est-à-dire, en tant que dans un bâtiment qui a un toit, tout ce qu'il renferme, et le bâtiment lui-même, est sous le toit. Or, dire cela, c'est ne rien dire ; et il est sensible qu'il n'y avoit pas lieu d'en faire la remarque insignifiante, plus pour le trône que pour les autres objets. A supposer le trône placé dans le local où le place M. de Caylus, ce qu'il eût fallu dire, c'est qu'il étoit dans l'intérieur et au fond de la

chambre. Puisque Diodore ne l'a pas dit, et dès que ses paroles indiquent une place spéciale sous le comble, ὑπὸ τὴν ὑπωροφίαν, il faut chercher au trône une place qui soit d'accord avec le sens de ce mot.

Cette place me paroît être celle que je lui fais occuper entre le cintre du comble et le plafond du péristyle antérieur. Puisqu'il y avoit un *esodos,* ou vestibule d'entrée, sous lequel étoient les lions, ce vestibule dut avoir un plafond, et ce plafond dut occuper tout le renfoncement du péristyle ou vestibule d'entrée, espace plus que suffisant (en ne lui donnant que trois pieds de profondeur) pour contenir à couvert sous le toit le trône d'Alexandre. L'espace en question faisoit, dans ce petit monument, l'effet du fronton, et en tenoit lieu : c'étoit un fronton circulaire. Et quel emplacement plus convenable pour mettre en scène et en vue l'objet dont il s'agit? Quel endroit plus propre à produire l'effet qu'on pouvoit en attendre?

Cet emplacement me semble être la clef de la composition : si on le méconnoît, on tombe dans le *non-sens* de M. de Caylus, ou il faut supprimer le mot θρόνος et chercher à le remplacer par un autre. Mais qui ne voit que le motif de l'architecte fut de faire entrer dans sa composition, tout ce qui avoit été à l'usage du roi et pouvoit rappeler sa mémoire? Or c'étoit un objet très-digne de figurer dans cet ensemble que le trône d'or où avoit siégé Alexandre.

La seconde difficulté paroît être celle des mots παρ' ὅλον τὸ ἔργον : on peut, traduisant en latin *per totum opus,* appliquer ces mots à χρυσοῦς : le trône auroit été d'or dans toutes les parties de son ouvrage. On peut appliquer le mot ἔργον à l'édifice même (et ce mot est reçu en parlant d'un ouvrage d'architecture) : le trône alors seroit censé occuper toute la largeur de l'ouvrage, c'est-à-dire de l'espace antérieur du monument. Enfin il est un dernier sens que pourroit donner le mot πάρεργον, qui signifie, comme l'on sait, *accessoire, détail qui ne tient pas au principal corps d'un ouvrage*, et ce que nous nommons

hors-d'œuvre. Or c'est ce qu'étoit, dans la composition du char, de la chambre sépulcrale, et de tout cet ensemble travaillé exprès, le trône d'Alexandre : il y étoit une sorte d'accessoire et de hors-d'œuvre, et par conséquent étranger à tout l'ouvrage, παρ' ὅλον τὸ ἔργον.

Du reste, on va voir que ce qui suit dans le texte ne peut s'arranger avec la disposition imaginée par M. de Caylus, et est merveilleusement d'accord avec l'idée et la forme d'un trône, et avec l'espèce d'ornements en guirlandes qui se plaçoient, comme l'on sait, très-habituellement en dehors des temples et au-dessus des portes d'entrée.

****

Ἔχων τραγελάφων προτομὰς ἐκτύπους, ἐξ ὧν ἤρτηντο κρίκοι χρυσοῖ διπάλαισοι δι' ὧν καταπεκρέμαστο στέμμα πομπικὸν, χρώμάσι παντοδαποῖς διαπρεπῶς κατηνθισμένον.

Subter subcamerationem thronus erat..... habens tragelaphorum effigies ectypas, ex quibus pendebant circuli aurei duarum palmarum, quibus suspensæ erant corollæ pompales, coloribus omnigenis decorè florentes.

(Traduction de M. de Caylus.) « Il portoit des tragélaphes en relief « représentés à mi-corps, auxquels étoient suspendus des anneaux « d'or de deux palæstes, et ces anneaux portoient une couronne de « pompe, resplendissante et brillante de toutes les couleurs. »

Je soupçonne que le dessinateur auroit pu induire ici en erreur l'auteur de la traduction : toujours peut-on affirmer que ni l'un ni l'autre n'ont eu une idée nette de l'objet exprimé dans ce passage par le mot *tragélaphes.* Quelle que soit en effet la forme précise de cet animal capricieux employé à la décoration du trône, il n'y a presque aucun doute qu'il ne lui servît de support, en faisant l'office de ce qu'on peut appeler les jambes ou les pieds d'un siége. Ces tragélaphes, ainsi entendus, portoient le siége, lorsqu'au contraire la traduction de M. de Caylus dit que le siége portoit les tragélaphes. Il y a simplement dans le grec, ἔχων τραγελάφων προτομὰς ἐκτύπους, et je ne doute point que

le traducteur n'eût rendu plus naturellement le verbe (participe) ἔχων, s'il n'eût eu en vue que les mots grecs.

Le dessin de M. de Caylus a pu le détourner de la version qui, étant la plus simple, eût été ici la plus fidèle. Selon moi, cette partie du dessin est aussi une des plus infidèles au sens des mots grecs et à l'idée qu'ils expriment.

D'abord, le mot τραγέλαφος, composé de deux mots qui signifient *bouc* et *cerf,* indique, dans la figure dont il s'agit, un mélange ou une combinaison de ces deux animaux. M. de Caylus, au contraire, en a représenté séparément les figures. Au bas de son trône on voit des quadrupèdes ailés avec une tête de bouc, et au sommet s'élèvent deux têtes de cerf avec leur cou et une partie de leur poitrail. Cette composition bizarre contredit le texte, et ne repose sur aucun motif de décoration connue, sur aucune autorité puisée dans les ornements de l'antiquité.

Rien, comme l'on sait, n'y est plus commun que ces associations d'animaux, dont les décorateurs et les sculpteurs firent leur patrimoine. Il suffit de citer les hippogriffes, les hippocentaures, les androsphinx, et tant d'autres qui n'ont pas de nom en françois, pour se convaincre que les tragélaphes faisoient partie de ces races d'animaux chimériques empruntés par les Grecs à l'Égypte et à l'Asie.

Aristophane fait dire à Euripide, dans sa dispute avec Eschyle, qu'il n'a représenté dans ses tragédies ni chevaux ailés, ni tragélaphes, comme on en voit dans les tapisseries de Perse [1] : οὐχ ἱππαλεκτρυόνας μά Δί', οὐδὲ τραγελάφους, ἅπερ σύ,—ἀλλ' ἐν τοῖσι παραπετάσμασιν τοῖς Μηδικοῖς γράφουσιν.

Il résulte par conséquent de ce passage que les tragélaphes étoient, comme les chevaux ailés, des animaux fantastiques composés d'espèces diverses.

Nous trouvons, il est vrai, le mot *tragélaphe* employé par Solin [2]. Après avoir décrit les cerfs de la Sythie, il fait mention d'une certaine espèce de *capricerfs*, qu'il appelle ainsi, parce qu'ils avoient de

(1) Aristophane, Βάτραχοι, vers 937.

(2) Chap. XIX, pag. 29.

la barbe au menton, et des poils allongés sur les épaules. Saumaise dit en avoir vu un semblable à Paris, qu'on montroit comme une curiosité.

Il est possible que le caprice de décoration appelé *tragélaphe* ait pris ainsi naissance, en Perse, de quelque espèce de cerf extraordinaire : mais de quelque manière qu'on veuille réaliser ce caprice, il faut toujours convenir que sa forme doit résulter d'une association de deux espèces; et c'est ce qu'on ne trouve point dans le dessin de M. de Caylus.

Si l'on consulte ici l'analogie de ces notions, et celle qu'on tire des exemples de l'ornement antique, il est tout simple d'imaginer que le trône d'Alexandre, fait en Perse, aura été composé, par des artistes grecs, des élémens de ce goût de décoration naturel à l'Asie, et que les tapisseries de ce pays finirent par naturaliser aussi en Grèce. Une multitude de monumens antiques nous font voir cet ajustement d'animaux fantastiques, appliqués aux montans et aux supports des meubles et des siéges. On ne comprend pas qu'il puisse être question d'autre chose à l'égard du trône qui nous occupe.

Cela étant, il y a deux manières d'imaginer ces *capricerfs*. On peut se figurer les pieds du siége formés en manière de pate de chèvre, surmontée de la tête et du poitrail d'un cerf barbu; on peut aussi supposer que le *tragélaphe* en ornement étoit un composé de pate de cerf ou de biche, et de la tête d'un capricorne : cette union me paroît la plus vraisemblable.

« Jusqu'ici, dit M. de Caylus, la description ne présente aucune « difficulté; mais elle devient embarrassante quand Diodore dit que « les anneaux *portés par les tragélaphes servoient à suspendre une « couronne de pompe, resplendissante et brillante de toutes les couleurs.* « Il falloit nécessairement, continue-t-il, que les têtes et les anneaux « fussent élevés pour suspendre cette couronne.... Pour accorder cette « nécessité avec l'obscurité du passage, il faut croire que ce trône « avoit un couronnement sur lequel ces têtes étoient placées, dans « l'objet de porter cette couronne. »

Tout ceci, à mon avis, n'a paru obscur et difficile à M. de Caylus, que parce qu'il a placé son trône en bas et dans l'intérieur de la chambre : il n'a pu alors se rendre compte de l'emploi du στέμμα πομπικόν, ni de son ajustement, ni de son effet. Il change les festons ou guirlandes de fleurs en une couronne qu'il fait porter par chacune des deux têtes de cerf placées au sommet du trône : tout cela est une véritable aberration du texte de Diodore.

Le trône, au contraire, situé, comme je le propose, sous le faîte et en haut de l'édifice, on voit disparoître l'obscurité prétendue et la difficulté dont parle M. de Caylus; car alors *les têtes et les anneaux sont nécessairement élevés,* comme il le demande. Ces anneaux servent naturellement à l'enlacement des guirlandes de fleurs qui, ajustées autour du trône, pouvoient ensuite retomber avec beaucoup d'agrément des deux côtés de l'édifice. Si l'on ajoute à cette considération celle de l'usage qu'on avoit d'orner de guirlandes l'extérieur des monumens, on conviendra que si, comme l'avoue M. de Caylus, cet ajustement eût été sans vraisemblance et sans objet, quand on place le trône en bas et en dedans, la position extérieure et élevée de ce trône rend très vraisemblable et naturel l'emploi des guirlandes factices, et en même temps prévient ou lève toute espèce de difficulté dans la manière d'expliquer le texte de Diodore.

****

Ἐπὶ δὲ τῶν ἀκρων ὑπῆρχε θύσανος δικτυωτὸς, ἔχων εὐμεγέθεις κοδωνας, ὥστε ἐκ πολλοῦ διαστήματος προσπιπτειν τὸν ψόφον τοῖς ἐγγίζουσι.

In acroteriis existebat fimbria reticularis, habens tintinnabula valdè magna, ita ut è multo intervallo accederet sonitus appropinquantibus.

La traduction de M. de Caylus porte : « Au haut du char on avoit placé une frange formée en réseau, etc. » (Le reste ne donne lieu à aucune observation.)

Celle que je vais me permettre se rapporte à la manière dont la traduction et le dessin que j'examine ont rendu les mots ἐπὶ τῶν ἄκρων, qui veulent dire généralement *in summo, in summis,* mais qui, appliqués à un ouvrage d'architecture, peuvent signifier aussi cette partie qui, à cause de sa position élevée, a pris le nom d'*acrotères.*

Je pense que le traducteur s'est retranché dans une explication trop vague, en disant *au haut du char;* il falloit, ce me semble, spécifier davantage la position. Celle qu'il s'agit d'indiquer ne sauroit être le sommet de la voûte, puisque cette partie, comme nous le verrons tout à l'heure, étoit recouverte d'une étoffe en tapis, et supportoit une couronne d'or.

Généralement, la locution ἐπὶ τῶν ἄκρων, dans Pausanias, qui en use fréquemment, ne s'applique point aux toits des temples : ce qu'il appelle ainsi reçoit ordinairement des statues ou autres ouvrages d'art; or cela ne peut convenir qu'à ces piédestaux placés soit au faîte des frontons, soit des deux côtés de leurs parties rampantes [1]. Vitruve a fait connoître et a décrit, sous le nom d'*acrotères,* ces sortes de piédestaux qui quelquefois sont continus et règnent au sommet de l'ordonnance : d'où il me semble résulter que ce mot indique bien le sommet, non de l'édifice, en y comprenant le toit, mais seulement de l'ordonnance.

C'est aussi à cette place, je veux dire aux acrotères de notre ordre d'architecture, que je pense qu'on doit faire régner la frange en manière de réseau d'où pendoient les sonnettes; et, à cet égard, il y auroit plus d'une manière de mettre cet accessoire en rapport avec les acrotères, en suivant textuellement les mots de la description, et sans déparer l'ordonnance.

M. de Caylus ne me paroît avoir satisfait en aucune manière ni à la lettre ni au sens de son auteur, ni aux notions de l'architecture, en plaçant, comme il l'a fait dans son dessin, la frange en question

[1] Liv. III, chap. III, à la fin.

au-dessous de l'entablement et au niveau des chapiteaux. Soi qu'ἄκρων veuille dire généralement la *sommité* de l'édifiee, soit qu'il signifie seulement eelle de l'ordonnance, laquelle est eonnue sous le nom d'*acrotères*, l'emplacement imaginé par M. de Caylus ne répond point à la valeur du mot.

Je crois aussi qu'il a mal rendu les mots θύσανος δικτυωτός, *fimbria reticularis*, frange réticulaire, par la forme qu'il donne à sa frange : l'intelligence de ees petits détails dépend quelquefois d'un hasard de eirconstanees. Ainsi M. de Caylus s'est figuré eette frange sous la forme d'une bordure d'étoffe, d'une pente galonnée : l'usage ayant amené de nos jours la pratique des franges en réseau, il y a peu de mérite à traduire fidèlement en dessin les mots grees. Il me paroît que les sonnettes devoient faire dans cette frange à peu près l'effet des glands dont on orne aujourd'hui les intervalles du réseau.

****

Κατὰ δὲ τὰς τῆς καμάρας γωνίας, ἐφ' ἑκάστης ἦν πλευρᾶς Νίκη χρυσῆ τροπαιοφόρος.

Ad angulos autem cameræ, ex utroque latere, erat Victoria aurata tropæifera.

« A chaque angle de la voûte, dit la traduction de M. de Caylus, « il y avoit une Victoire d'or portant un trophée. »

Rien à objeeter contre cette traduction. Le passage gree n'offre aueune difficulté littérale : la seule ambiguité qu'il présente, non au tradueteur, mais au dessinateur, est celle qui se rapporte à la manière d'entendre *les angles*. S'agit-il des angles extérieurs ou des angles intérieurs ? voilà ce que les paroles de Diodore ne déterminent point; et c'est là ce qu'il appartient au dessinateur d'expliquer et de fixer.

M. de Caylus, égaré par le double sens du mot καμάρα, s'est persuadé qu'il falloit ici mettre sous la voûte, c'est-à-dire donner à l'intérieur de la chambre tout ce qui, dans le texte grec, est mis en

rapport avec le mot *καμάρα*, et il n'a soupçonné que deux manières possibles de placer les Victoires aux angles; l'une dans la voussure, l'autre aux quatre coins de la chambre, et même, dit-il, du cercueil. Selon lui, il n'est point probable qu'*on les ait placées dans la voussure; car on ne les auroit distinguées,* ajoute-t-il, *qu'après être entré dans l'intérieur et même fort avant.*

Je suis aussi de cet avis, et je pense comme lui que ces ornements auroient été là perdus pour la vue; car la chambre sépulcrale n'étoit point destinée à admettre des spectateurs dans son intérieur. M. de Caylus fait la même remarque; ce qui me rend plus difficile à comprendre comment lui, qui n'a point même figuré en treillis l'enceinte de cette chambre, a pu se déterminer à mettre dans son intérieur des statues que personne n'auroit vues, ou qui n'auroient pu être aperçues que par la porte.

Dans le dessin que je propose, l'intérieur de la chambre étant fermé, comme on le verra, par un simple grillage ou réseau d'or, il eût été plus possible d'y admettre les Victoires en question, parce qu'on auroit au moins eu la facilité de les apercevoir au travers des mailles du treillis : cependant j'ai cru cette hypothèse inadmissible.

1° L'intérieur de la chambre, réduit, par les données indispensables de la description et par les convenances non moins probables de l'architecture, à sa véritable dimension, ne dut guère avoir plus de six à sept pieds de large, espace que remplissoient assez et le cercueil avec son cénotaphe, et les armures disposées autour. Sa longueur ne put guère être de plus de dix à douze pieds, comme on le voit dans le plan; et cela seul prouve que ni le trône, ni les statues des Victoires, ne purent y trouver place.

2° Comme je l'ai dit, ces ornements n'eussent fait aucune figure, enfermés qu'ils auroient été dans l'espèce de cage qui constituoit la chambre; et il faut ne point perdre de vue que ce monument funèbre étoit tout à la fois un monument honorifique, où l'on avoit cherché

à réunir tout ce qui peut parler aux yeux, autant que le comportoit la légèreté de l'édifice.

3° Diodore, en se servant du mot γωνίας, *angles*, n'ayant rien spécifié, nous laisse la liberté d'entendre les angles extérieurs de la voûte; rien n'empêche, par conséquent, de placer les quatre Victoires en dehors, à l'aplomb des colonnes d'angle, et précisément à la rencontre des arêtes de la voûte circulaire : elles auroient posé sur les piédestaux ou *acrotères* que les anciens, comme on l'a dit, plaçoient au bas des frontons.

Cette position que rien ne contredit dans le texte de Diodore, est d'accord avec l'autorité de tous les monuments; elle a l'avantage d'offrir à l'ordonnance un couronnement, un accompagnement heureux au fronton, et une décoration fort significative à tout cet ensemble. En voilà, je pense, assez sur cet objet : je passe à la phrase suivante du texte de Diodore.

****

Τὸ δ' ἐκδεχόμενον τὴν καμάραν περίστυλον χρυσοῦν ὑπῆρχεν, ἔχον ἰωνικὰ κιονόκρανα.

Quod verò recipiens fornicem erat peristylium aureum, habebat ionica capitella.

La traduction de M. de Caylus dit : « Le péristyle qui précédoit « cette voûte étoit d'or, avec des chapiteaux ioniques. »

Ici se déeouvre clairement la confusion des deux significations du mot καμάρα. Rien de moins exact que la traduction : on ne sait ce que veut dire ici un péristyle qui précède une voûte, parce qu'en françois le mot *voûte*, quand il s'agit d'un édifice, a une signification expresse qu'on ne peut appliquer à autre chose qu'à la couverture cintrée de cet édifice. Il eût donc fallu traduire *chambre voûtée*.

Mais le texte ne seroit pas mieux rendu. Dans le grec, le péristyle ne précède point la καμάρα, mais il la reçoit : le mot ἐκδεχόμενον prouve qu'il s'agit ici de la voûte, et que le péristyle sur lequel elle retomboit

ne sauroit être ce que la traduction et le dessin de M. de Caylus en ont fait. C'est ici l'erreur principale de l'une et de l'autre, et de là provient l'extraordinaire différence qui existe entre mon dessin et celui que je lui compare.

M. de Caylus a entendu le mot περίστυλον, *péristyle*, dans le sens qu'on lui donne quelquefois, surtout en françois, lorsqu'on ne comprend sous cette acception autre chose, que la colonnade antérieure qui forme le frontispice d'un monument; mais περίστυλον signifie en grec, comme son étymologie en fait foi, un colonnade disposée autour d'un édifice.

Or c'est de cette manière, comme la suite le démontrera, qu'il faut expliquer le *peristylon* de notre monument. La chambre sépulcrale, ou, si l'on veut, son mur grillé étoit environné, tout alentour, d'une colonnade dans le goût des temples périptères : puisque la voûte étoit supportée par les colonnes, ἐνδεχόμενον τὴν καμάραν, il faut de toute nécessité qu'il y ait eu des colonnes plutôt sur les flancs, où M. de Caylus les supprime, que sur le front de l'édifice, où il les admet.

J'ai déjà fait voir dans la première partie combien il dut y avoir de colonnes, quelle fut leur proportion, et quelles furent leurs mesures : ce seroit bien ici le cas de parler tout de suite de leur décoration, si je ne m'étois prescrit de suivre phrase par phrase le texte de Diodore.

Celle qui suit va, je pense, porter une nouvelle lumière sur la disposition que j'ai adoptée, et convaincre de plus en plus que celle de M. de Caylus ne peut pas s'accorder avec le texte, et blesse toute vraisemblance.

****

Ἐντὸς δὲ τοῦ περιστύλου δίκτυον ἦν χρυσοῦν, τὸ πάχος τῇ πλοκῇ δακτυλιαῖον, καὶ πίνακας παραλλήλους ζωοφόρους τέτταρας ἴσους τοίχοις ἔχον.

Intus peristylium reticulare erat aureum, cujus trama crassitudo digitalis, et habebat quatuor tabulas parallelas signiferas et parietibus æquales.

(Traduction de M. de Caylus.) « Au dedans du péristyle il y avoit « un réseau d'or de l'épaisseur d'un doigt, orné de quatre cadres « parallèles, chargés de figures de la hauteur des murs. »

Rien ne montre mieux que cette traduction, comment il arrive souvent de rendre fidèlement et avec propriété les passages des auteurs, sans avoir rien compris aux choses qu'ils expriment. A quelques variantes près, cette traduction me paroît très-conforme au sens du grec, et je n'en diffère que par l'explication du mot ἴσους, qui, n'indiquant point la dimension selon laquelle les tableaux étoient égaux aux murs, auroit dû, ce me semble, empêcher de traduire *de la hauteur des murs.* Je traduis : *En dedans du péristyle il y avoit un réseau d'or dont le tissu étoit de l'épaisseur d'un doigt, et qui avoit quatre tableaux parallèles chargés de figures, égaux aux murs de la chambre.*

Maintenant, si l'on compare les deux restitutions, on se convaincra qu'il y a entre les deux manières d'exprimer ce passage par le dessin, un tel intervalle, qu'il faut de toute nécessité que l'un des deux dessinateurs n'ait point entendu la chose dont il s'agit.

Je pense que la méprise que j'ai déjà relevée sur l'explication du mot περίστυλον, est la cause particulière du malentendu dans lequel est tombé M. de Caylus, sur tout ce qui regarde ce passage. Prévenu de l'idée que le péristyle dont il s'agit ici n'étoit qu'un frontispice de l'édifice, il a disposé sa chambre sépulcrale en manière de temple *in antis,* ayant deux colonnes aux angles de son *esodos* ou vestibule

antérieur, et deux autres engagées aux angles du *posticum;* dès-lors l'ἐντὸς τῦ περιστύλε, *intus peristylium,* lui a paru devoir être un vestibule fermé. Dans sa manière d'entendre le péristyle, l'intérieur de celui-ci ne pouvoit être que la très-petite pièce qne j'ai appelée *vestibule;* et c'est là qu'il a cherché à placer le réseau d'or et les quatre tableaux.

Toutefois il n'a pu y parvenir. Quant au réseau, il n'en existe pas la moindre apparence dans son dessin; et son commentaire prouve qu'il s'étoit fait une fausse idée de cet objet : il a cru que c'étoit *une étoffe d'une épaiseur très-considérable,* ce sont ses expressions, *et qui n'étoit pas facile à manier.* On se figure difficilement un étoffe d'un doigt d'épais : et puis, quel en eût été l'objet, si, comme il le dit et comme son dessin le donne à entendre, cette étoffe eût été recouverte par les tableaux qu'il place deux à deux, et l'un au-dessus de l'autre, de chaque côté du vestibule? Rien de tout cela n'est admissible.

A l'égard des tableaux, la position qu'il leur donne ne s'accorde en aucune manière avec les mots grecs; ils ne sont ni *en ligne parallèle,* ni *égaux aux murs :* ils ne sont pas sur une ligne parallèle, puisqu'ils sont les uns en haut, les autres en bas; ils ne sont point égaux aux murs, puisque, dans le dessin, ils nont que cinq pieds sur trois : d'ailleurs, Diodore n'a point restreint les murs dont il parle au seul espace d'un *pronaos,* dont il n'a pas parlé. Placés là, ces tableaux eussent encore été perdus pour les spectateurs; et si quelque chose est probable, c'est que des compositions qui représentoient les exploits d'Alexandre devoient être placées de manière à figurer en dehors. J'ajoute, contre l'hypothèse de l'emplacemnt dont il s'agit, une dernière observation que la suite me mettra à portée de développer; c'est que les sujets décrits par Diodore dans chacun de ces tableaux étoient de nature à ne pouvoir trouver place sur les fonds en hauteur que M. de Caylus a imaginés.

Si maintenant le mot περιστύλε est entendu comme il doit l'être, c'est-à-dire exprimant une galerie en colonnade autour de la chambre, le

passage que j'examine n'offre aucune difficulté, et le dessin se calque en quelque sorte de lui-même sur la description.

En dedans du péristyle, ἐντὸς τοῦ περιστύλου, il y avoit un réseau d'or. Que peut être l'intérieur d'une colonnade, si ce n'est l'espace qui existe entre les colonnes et le mur? Aux temples périptères, en dedans de la colonnade, il règne un mur. Notre monument étoit aussi un *peripteros :* en place de mur il y avoit un grillage d'or; ce treillis tenoit lieu de mur : la chose est aussi facile à comprendre qu'à justifier. 1° Toute cette construction étant métallique et destinée à être traînée sur un chariot, il n'y auroit point eu moyen d'y employer, comme on l'a dit plus haut, de vrais matériaux de construction. La légèreté fut ici une condition indispensable. Puisqu'il falloit à la chambre sépulcrale une enceinte, un mur, rien ne fut plus d'accord avec la légèreté prescrite, et avec la solidité, qui ne l'étoit pas moins, qu'un grillage de métal. 2° Ce mur en treillis laissoit apercevoir du dehors le catafalque placé dans la chambre; et l'intérêt que ce point de vue devoit répandre sur tout l'ensemble de la composition, me paroît avoir dû suffire, pour engager l'architecte décorateur à donner de la transparence aux murs de la chambre.

Ainsi le réseau d'or, que M. de Caylus ne me paroît point avoir compris, et dont son dessin ne pouvoit faire voir la moindre trace, devient dans le mien, en suivant les paroles de Diodore, le vrai mur de la chambre; et ce mur a la propriété de ne rien cacher : car, je le répète, le vice principal de la manière de traduire et de dessiner de M. de Caylus, est de rendre invisibles tous les objets de décoration. Au contraire dans mon dessin tous est en vue, tout est spectacle.

Si quelque chose devoit l'être, comme je l'ai déjà dit, c'étoient sans doute les quatre tableaux où étoient figurés les triomphes d'Alexandre.

D'abord, que faut-il entendre par le mot πίνακας? Il ne me semble point qu'il puisse y avoir de doute. M. de Caylus a pensé que c'étoient des bas-reliefs; mais quels bas-reliefs! S'il a mal conçu la forme et

l'emplacement de ces objets, il est encore très-naturel que, ne s'étant point rendu compte de la construction du monument sous le rapport de la matière, il se soit peu inquiété de rechercher ce qui convenoit le mieux à la nature de cet ensemble.

Je suis convaincu que, nonobstant le sens propre du mot πίναξ, qui veut dire *tableau,* il y a plus d'une raison pour croire que les quatre sujets qui vont être décrits étoient une réunion de peinture et de sculpture. Rien n'eût été plus propre, il est vrai, à recevoir des tableaux qu'un mur de treillage ; rien de plus d'accord avec la légèreté qui me paroît avoir dû constituer le système de cette construction : mais les mots de la description, ἄρμα τορευτὸν, indiquent si clairement un ouvrage de toreutique, et cet ouvrage eût été d'ailleurs si analogue à celui du reste du monument, qu'on ne sauroit s'y méprendre.

Je crois en conséquence que les quatre tableaux étoient quatre frises de sculpture polychrome, régnant tout autour de la chambre. Voilà ce qu'exprime le mot *parallèles,* παραλλήλους, soit qu'on entende par là un rapport de symétrie, soit que l'on considère leur position comme formant une ligne parallèle avec le plan de l'édifice.

Reste la question de savoir si ces frises occupoient l'intérieur ou l'extérieur des murs. J'ai déjà fait observer plus d'une fois que la chambre, étant fort petite, elle ne dut pas recevoir de spectateurs, que dès-lors tous les objets de décoration qu'on y auroit fait entrer y auroient figuré en pure perte, et n'auroient pu être aperçus que confusément au travers des *clathra* du grillage : mais c'eût été encore pis pour des tableaux dont on n'auroit pas même soupçonné l'existence du dehors. Dailleurs, la phrase de Diodore indique et fait conclure que la place des tableaux étoit la même que celle du réseau ou grillage d'or. *C'est,* dit-il, *en dedans des colonnes qu'étoit le réseau qui avoit quatre tableaux, etc.* Si leur place eût été dans la chambre, il l'eût dit ; mais, d'après ses propres paroles, on est autorisé à n'y placer que le cénotaphe et les armes. Rien d'ailleurs n'est plus con-

forme à l'autorité des monuments, que la position que je donne à ces frises ; et c'est la seule qu'il soit permis de leur supposer, d'après les notions et les modèles de l'architecture.

Je crois aussi me conformer strictement aux mots grecs *ἴσας τοῖς τοίχοις*, ces tableaux étoient *égaux aux murs ;* mais cette égalité ne peut pas s'entendre avec la rigueur géométrique. S'il en eût été ainsi, les tableaux des deux grands côtés auroient eu 12 pieds de long sur 8 de haut, et ceux des petits côtés auraient eu 7 pieds sur 7 : ils auroient été carrés. Or, en conséquence de cette hypothèse, la mesure des figures croissant dans la proportion du champ des tableaux, les sujets décrits n'auroient pu y trouver un espace suffisant : ce rapport d'égalité aux murs me paroît n'avoir pu être que celui de la longueur. Dans ce sens, on dit tous les jours d'une frise qu'elle est égale au mur sur lequel elle règne, et la chose ne sauroit faire équivoque. Nous allons voir par la seule description des quatre tableaux, qu'ils ne purent être autre chose que des frises continues autour de l'enceinte de la chambre.

****

Τούτων δὲ μὲν ὁ πρῶτος ἦν ἔχων ἅρμα τορευτὸν, καὶ καθήμενον ἐπί τούτου τὸν Ἀλέξανδρον, μετὰ χεῖρας ἔχοντα σκῆπτρον διαπρεπές· περὶ δὲ τὸν βασιλέα μία μὲν ὑπῆρχε θεραπεία καθοπλισμένη Μακεδόνων, ἄλλη δὲ Περσῶν μηλοφόρων, καὶ πρὸ τούτων ὁπλοφόροι.

Ὁ δὲ δεύτερος εἶχε τοὺς ἑπακολουθοῦντας τῇ θεραπείᾳ ἐλέφαντας κεκοσμημένους πολεμικῶς, ἀναβάτας ἔχοντας ἐκ μὲν τῶν ἔμπροσθεν Ἰνδούς, ἐκ δὲ τῶν ὄπισθην Μακεδόνας, καθωπλισμένους τῇ συνήθει σκευῇ.

Ὁ δὲ τρίτος ἱππέων ἴλας μιμουμένας τὰς ἐκ ταῖς παρατάξεσι συναγωγάς.

Ὁ δὲ τέταρτος ναῦς κεκοσμημένας πρός ναυμαχίαν.

Harum prima erat habens currum toreuticum, et in ipso sedentem Alexandrum, in manibus tenentem sceptrum magnificum : circa regem erat satellitium armis instructum Macedonum, alterum verò Persarum melophororum ; et ante hos hoplophori. — Secunda habebat satellitium eorum qui sequebantur elephantes bellicosè exornatos, habentes conscendentes suos in fronte Indos, à tergo Macedones armatos consueto apparatu. — Tertia

(*habebat*) *equitum turmas imitantes instructarum acierum evolutiones. — Quarta autem naves apparatas ad naumachium.*

« Dans le premier, il y avoit un char très-bien travaillé, sur lequel « étoit monté Alexandre tenant un sceptre resplendissant. Autour du « roi étoit une garde de Macédoniens pesamment armés, et une autre « de Perses nommés *Mélophores :* les pesamment armés avoient le pas. « Le second cadre représentoit des élephans armés en guerre, portant « sur le devant des Indiens, et sur le derrière des Macédoniens avec « leurs armes ordinaires. Dans le troisième, on voyoit des troupes de « cavalerie qui imitoient les évolutions d'un combat. Le quatrième « représentoit des vaisseaux équipés pour une bataille navale. »

Telle est la traduction de M. de Caylus, sur laquelle je ferai d'autant moins d'observations que les points de critique et de recherche auxquels pourroient donner lieu les différents objets de la description sont étrangers à la nature de cette discussion. M. de Caylus n'ayant donné d'ailleurs aucun dessin de ces quatre sujets, qui n'offrent au fond rien de difficile à retrouver, je me bornerai à faire voir combien ils sont d'accord et avec l'emplacement que je leur assigne, et avec la forme de frise que je crois avoir été nécessairement celle de ces compositions.

Ainsi la première étoit formée d'une suite de quatre groupes, savoir, le char et trois corps de troupes. Il est vrai que la traduction de M. de Caylus sembleroit les réduire à deux corps; mais la phrase de Diodore ne me paroît pas laisser de doute. Il y avoit autour du roi μία θαραπεία καθοπλισμένη Μακεδόνων, *omni armorum genere instructa;* il y avoit ἄλλη Περσῶν μηλοφόρων; et en avant, dit-il, les *hoplophores* ou *armigeri*, πρὸ τούτων ὁπλοφόροι. Cela fait donc trois corps de troupes, ou, comme on le dit aujourd'hui, *trois armes différentes*. Si l'on veut se figurer maintenant l'espace que devoit occuper le char, avec les chevaux et ce cortège militaire des hoplophores, des mélophores [1]

[1] *Mélophores*, ainsi appelés parce que leurs lances portoient une pomme d'or.

et du bataillon macédonien, on verra que la forme de frise étoit celle qui convenoit nécessairement à une telle composition. Selon toutes les apparences, elle occupoit le côté de l'entrée au-dessus de la porte, et avoit 7 à 8 pieds de long sur un pied et demi en hauteur.

Je présume que le second sujet décrit étoit au petit côté opposé de la chambre : même motif pour une frise.

C'étoit un train d'éléphans armés en guerre : ceux de devant étoient montés par des Indiens, ceux de derrière l'étoient par des Macédoniens munis de leurs armures ordinaires. On peut se figurer d'après le peu d'esquisses que j'en donne, comment tous ces sujets s'accordent avec la forme de frise que j'ai adoptée.

Les deux derniers sujets s'y ajustent avec la même propriété. Je suis porté à croire qu'ils occupoient les deux frises latérales, par cela que celles-ci avoient quatre pieds de plus en longueur, et que les sujets dont il s'agit, représentant diverses évolutions de cavalerie et des simulacres de combat naval, doivent avoir exigé un emplacement plus spacieux. Ces deux sujets d'ailleurs me semblent se faire pendants; et comme il m'a paru que le char triomphal d'Alexandre devoit avoir la place d'honneur, c'est-à-dire celle du frontispice du monument, la distribution des autres sujets ne peut guère avoir été autre que je ne la suppose. Du reste, ces détails sont de peu d'importance, et chacun peut avoir là-dessus telle opinion qu'il lui plaira. Je poursuis la description de Diodore.

****

Καὶ παρὰ μὲν τὴν εἰς καμάραν εἴσοδον ὑπῆρχον λέοντες χρυσοῖ, δεδορκότες πρὸς τοὺς εἰσπορευομένους.

Ad esodum autem cameræ erant leones aurei, spectantes ad ingredientes.

« A l'entrée de la voûte (traduction de M. de Caylus), il y avoit « des lions d'or qui regardoient ceux qui entroient. »

Nouvelle preuve de l'impropriété du mot *voûte* pour traduire ici le mot καμάρα, qui veut dire ou simplement *chambre*, ou *chambre voûtée*. Ces lions n'étoient pas à l'entrée de la voûte ; ils étoient des deux côtés de la porte de la chambre sépulcrale. L'existence seule de ces lions, et le mot εἴσοδος employé par Diodore, prouvent que le péristyle formoit, ainsi que je l'ai pratiqué, et à la manière des temples, un petit vestibule ouvert en avant.

Du reste, nulle observation à faire sur la manière dont M. de Caylus a placé ces lions dans son dessin. Une seule question pourroit s'élever sur leur position. Étoient-ils adossés au mur, de façon à faire face, c'est-à-dire à être vus de face par le spectateur placé en avant du monument, ou, dans cet aspect, étoient-ils de profil ? Il semble que l'une et l'autre position s'accommodent des paroles de Diodore, et que, soit dans un sens, soit dans l'autre, ils peuvent être censés regarder les entrants.

Le texte suivant va nous offrir de plus sérieuses controverses.

****

Ἀνὰ μέσον δὲ ἑκάστου τῶν κιόνων ὑπῆρχε χρυσῆς ἄκανθος, ἀνατείνων ἐκ τοῦ κατ' ὀλιγον μεχρι τῶν κιονοκράνων.

Ad medium uniuscujusque columnæ erat aureus acanthus, attollens se ab eo paulatim usque ad capitella.

(Traduction de M. de Caylus.) « Entre chaque couple de colonnes « on avoit placé une acanthe d'or qui serpentoit insensiblement « jusqu'aux chapiteaux. »

Je ne saurois dire si c'est la traduction qui a induit M. de Caylus à imaginer l'ajustement tout-à-fait extraordinaire de cette acanthe placée entre des colonnes (*voy.* pl. III), ou si cette sorte d'ornement intermédiaire a porté le traducteur à s'éloigner du sens simple et de la version littérale des paroles de Diodore : toujours est-il vrai qu'ici

le traducteur et le dessinateur sont d'un accord parfait, en sorte que réfuter le premier c'est combattre le second. Je vais commencer par la traduction.

Le texte grec porte ἀνὰ μέσον δὲ ἑκάστου τῶν κίονων, *ad medium uniuscujusque columnæ,* au milieu de chacune des colonnes. Mais le milieu de chacune des colonnes d'une colonnade est une chose tout-à-fait différente du milieu de chaque entre-colonnement; et dire *entre chaque couple de colonnes,* comme le porte la traduction de M. de Caylus, c'est définir de la manière la plus précise ce qu'on appelle *entre-colonnement.* L'entre-colonnement est bien le milieu entre deux colonnes, ce qui signifie que ce n'est pas le milieu de chacune des deux colonnes : or, le grec porte expressément *de chacune des colonnes,* et il ne peut y avoir d'équivoque qu'en s'aveuglant sur le sens du mot *milieu,* et en confondant le point milieu de chacun des deux objets avec le point milieu de l'espace qui les sépare. Je ne pense pas avoir besoin de dire que si l'auteur grec eût voulu exprimer ce second point intermédiaire, il se seroit servi du mot μεταξὺ, *inter,* et n'auroit pas dit ἑκάστου τῶν κιόνων, mais simplement διὰ μέσου τῶν κιόνων. Le mot ἑκάστου individualise ici les colonnes, et fait à chacune l'application particulière de l'idée de milieu. C'est donc dans chaque colonne qu'il faut chercher le point milieu d'où partoit l'acanthe. Je pense en avoir trop dit sur un objet aussi grammaticalement sensible.

Maintenant, si quelque chose étoit capable de mieux faire sentir le faux de cette version, ce seroit le dessin qui probablement l'a inspirée. Il ne faudroit, selon moi, rien moins qu'une résignation absolue, et une obéissance servile à la rigueur d'un texte invariable et incorrigible, pour se décider à adopter un agencement décoratif aussi insolite et aussi peu signifiant que celui dont on peut voir le motif, dans un des entre-colonnements du monument de M. de Caylus. (*Voy.* pl. III.) On ne sauroit y trouver ni raison, ni goût, ni autorité dans l'antique, et l'auteur n'a pu l'admettre que parce qu'il avoit méconnu

la véritable disposition de toute cette ordonnance. N'ayant point environné son édifice de colonnes, n'ayant point reconnu le mur grillé de la chambre, et n'ayant dans son élévation qu'un seul entre-colonnement de colonnes engagées, il a pu croire que cette espèce de panneau étoit orné d'un rinceau de feuillages en bas-relief.

Mais rien de semblable ne peut s'accorder avec des colonnes isolées, dont les entre-colonnements offrent des vides réels. Que deviendront ces rinceaux d'acanthe isolés entre les colonnes ? La chose est inadmissible. Resteroit la ressource de les adosser au grillage : mais à quoi bon chercher hors des colonnes un ornement que le texte de Diodore nous prescrit de chercher dans chaque colonne; un ornement qui, dans la décoration, est tellement propre à des colonnes, que le goût nous ordonneroit de l'y placer, quand les mots grecs ne nous en feroient pas la loi? Y eût-il même incertitude dans le choix, entre un motif d'ornement sans goût, inusité, et un ajustement connu, naturel, analogue aux usages de l'architecture, et surtout d'une architecture exécutée en métaux précieux, par conséquent susceptible de tout genre de luxe, il me semble qu'il n'y auroit pas lieu à balancer : mais je crois avoir fait voir qu'il n'y avoit point ici d'alternative.

C'est en prenant le texte de Diodore dans son sens le plus rigoureux qu'on voit disparoître toute espèce de difficulté : c'est du milieu de chaque colonne que prenoit naissance le rinceau d'acanthe qui s'étendoit jusqu'au chapiteau. Que signifie, en effet, ce rapport indiqué entre cette acanthe qui s'élève insensiblement, et le chapiteau auquel elle s'arrête, *usque ad capitella*, μέχρι τῶν κιονοκράνων, sinon qu'il s'agit d'un ornement particulier aux colonnes? On sait que, dans toutes les colonnes à feuillages, à enroulement perpendiculaire ou torse, le chapiteau est le point d'arrêt où se terminent ces ornements; et c'est ce que Diodore a exprimé très-nettement ici.

Rien donc de plus naturel que l'explication que je propose, et que la disposition qui s'ensuit : il seroit injuste toutefois de prétendre en

juger par les grands monuments d'architecture que l'antiquité nous a transmis, et où de pareils ornements ne sauroient exister. Ce n'est pas sans doute dans le style grave et sérieux des édifices de pierre ou de marbre, qu'il faut s'attendre à trouver ces badinages d'un luxe décoratif. N'oublions pas que le char sépulcral d'Alexandre peut être regardé, jusqu'à un certain point, comme une sorte de caprice d'architecture. Fait en Asie, et composé des plus précieuses matières, il s'accommodoit merveilleusement de toutes ces idées, que l'imagination orientale fit passer dans la décoration et dans l'arabesque.

Or, c'est dans ce qu'on peut appeler l'architecture décorative des anciens, que l'on trouvera un très-grand nombre d'exemples de colonnes ajustées et ornées, selon le goût de l'espèce décrite par Diodore. Si l'on ouvre l'ouvrage de Piranesi, intitulé *la Magnificence des Romains,* et si l'on y parcourt le recueil nombreux qu'il renferme, des fragments de colonnes décorées de toutes les richesses de la sculpture, on n'est embarrassé que du choix des motifs d'ornement qu'on peut appliquer aux paroles du texte de Diodore. A presque toutes les planches de cet ouvrage, on voit des colonnes avec des cannelures spirales, des ornements s'élevant par étages jusqu'à la cymaise du chapiteau, des rinceaux d'acanthe tournant par plusieurs révolutions autour du fût. Je citerai, entre autres, les planches VIII, XI, XVI et XVIII de ce recueil.

Lorsqu'on choisit entre les manières dont un rinceau d'acanthe peut se trouver au milieu d'une colonne, en s'élevant jusqu'au chapiteau, on s'aperçoit qu'il pourroit y avoir deux opinions sur le sens de ce milieu. Il seroit possible d'entendre ce milieu comme la moitié de la circonférence du fût : alors l'ornement, régnant dans toute la longueur, monteroit du bas de la colonne en haut, au moyen d'une tigette de laquelle partiroient et se répartiroient les feuillages d'un côté et de l'autre.

Mais il me semble que par *milieu* il faut entendre le point milieu de la hauteur du fût, c'est-à-dire que l'ornement en question dut

prendre naissance vers le milieu de la hauteur de la colonne, ainsi qu'on le voit à la planche XVI déjà citée (*de la Magnificence des Romains.*)

Quand je dis *vers le milieu,* c'est parce que je crois qu'ici, comme dans une multitude de cas, le mot *milieu* ou *moitié* n'exprime pas un milieu géométrique, mais seulement un point intermédiaire quelconque dans un espace donné; ce qui signifie seulement que l'acanthe ne partoit point de la base de la colonne, comme cela auroit pu être. L'usage est, dans le cas contraire, que cet ornement commence au tiers inférieur de la colonne; et j'ai suivi cet usage dans mon dessin, sans croire m'éloigner du texte de Diodore.

****

Ἐπάνω δὲ τῆς καμάρας κατὰ μέσην τὴν κορυφὴν, φοινικὶς ὑπῆρχην ὑπαίθριος, ἔχουσα χρυσῦν στέφανον ἐλαίας εὐμεγέθη, ὡρὸς ὃν ὁ ἥλιος ὡροσβάλλων τὰς ἀκτῖνας, κ. τ. λ.

Supra cameram et in medio cacumine erat puniceus amictus subdialis, habens auream oleæ coronam magnitudinis eximiæ, quam sol radiis suis verberans, etc.

(Traduction de M. de Caylus.) « Au-dessus de la voûte et du milieu « du toit s'étendoit un tapis exposé à l'air, surmonté d'une couronne « taillée en feuilles d'olivier; elle étoit très-grande, et quand elle étoit « frappée des rayons du soleil, etc. »

Rien de plus exact que cette traduction, sur laquelle je me contenterai de faire observer cette alternative continuelle de signification du mot καμάρα, qui, pris ici sous le rapport de la partie, veut effectivement dire *voûte.* Le passage suivant achèvera, je pense, de faire voir le tort qu'a eu le traducteur de n'employer partout qu'un seul et même mot, lorsque ce mot, en françois, n'a pas la double propriété du mot grec. Ne voulant user que d'une seule locution, comme le grec, il eût mieux fait de rendre partout καμάρα par *chambre voûtée.*

Si le passage que j'examine ne comporte aucune objection dans sa traduction, il n'en est pas de même, à mon gré, du dessin donné par M. de Caylus, de cette partie du monument. Rien de plus bâtard que la forme extérieure de sa voûte; rien de plus maussade que tout son couronnement, et de plus mal conçu que l'ajustement de la draperie autour de l'amortissement qui porte la couronne. La bizarrerie vraiment révoltante d'un toit ou d'un comble drapé dans sa totalité, et, si l'on peut dire, empaqueté d'une étoffe, auroit sans doute été aperçue de M. de Caylus, s'il n'eût pas, encore ici, transporté dans l'intérieur de la voûte l'ornement de la couverture en pierres précieuses, qui, certainement, formoient les tuiles de cette petite toiture: or, ces tuiles en forme d'écailles devoient être visibles.

De quoi s'agit-il donc dans le passage actuel? d'une simple étoffe placée au-dessus de la voûte et au point milieu du comble, *κατὰ μέσην τὴν κορυφήν*. Mais il n'est pas besoin de supposer que cette étoffe s'étendoit sur toute la superficie du comble et le cachoit; c'étoit un simple tapis de pourpre. Pourquoi étoit-il là? Le texte l'explique, *ἔχουσα χρυσῆν στέφανον* : il supportoit la couronne d'or; ou du moins cette couronne s'élevoit du milieu de ce tapis.

On pourroit aller jusqu'à soupçonner que ce tapis de pourpre n'auroit pas été d'une étoffe effective. Sa position en plein air, *ὑπαίθριος*, autoriseroit à croire qu'on auroit imité en métal une draperie réelle; mais ceci importe peu, soit à la traduction, soit au dessin.

Une chose un peu arbitraire pour le dessinateur, c'est la manière dont étoit placée la couronne : le texte ne le laisse point deviner. Cette couronne reposoit-elle immédiatement sur la draperie, ou y avoit-il entre deux un coussin, comme on pourroit l'imaginer? Étoit-elle portée sur une espèce de *pieduccio*, et l'étoit-elle horizontalement ou verticalement? Vu le manque d'autorités à cet égard, il est permis, sans doute, de se décider pour le parti qui produit le meilleur effet en architecture.

****

Ἡ δ' ὑπὸ τὴν καμάραν καθέδρα δύο εἶχεν ἄξονας....

Quæ autem subter cameram erat sessio duo habebat axes, etc.

La traduction de M. de Caylus porte : « Le train sur lequel cette « voûte est posée avoit deux essieux, etc. »

Je ne cite ce commencement de phrase que pour confirmer ce que j'ai avancé dans tout le cours de cette discussion, savoir, que le mot καπάρα a deux acceptions en grec, dont le mot *voûte* ne sauroit être l'équivalent. Il est hors de doute ici que le train de chariot qui devoit servir d'assiette au monument, et que Diodore dit avoir été ὑπὸ τὴν καμάραν, *sous la camera*, supportoit immédiatement non seulement la voûte, mais le corps de construction sur lequel reposoit cette voûte.

Je borne ici l'analyse des passages de Diodore et leur explication mise en rapport avec la traduction et le dessin de M. de Caylus. Ici finit en effet la partie architecturale de la description : le reste consiste en détails ou omis par M. de Caylus, ou de nature à ne reproduire, soit dans une opinion, soit dans une autre, que de légères controverses. Je me suis, sur de tels objets, abstenu d'un parallèle qui eût inutilement alongé cette discussion; j'en ai réservé quelques développements pour la troisième partie, dans laquelle, je ferai suffisamment connoître ce qui se rapporte à la fin du texte de Diodore, c'est-à-dire au chariot proprement dit et à l'attelage.

TROISIÈME PARTIE,

COMPRENANT

CE QUI REGARDE LE CHARIOT AVEC SON ATTELAGE, LE TRANSPORT DU CORPS D'ALEXANDRE, ET SA DESTINÉE.

Le chariot qui supporta la masse qu'on vient de détailler est très-sommairement décrit. Diodore ne dit même rien qui puisse faire conjecturer de quelle matière il étoit. Cependant, si l'on réfléchit à la différence qui existe entre la nature particulière d'un édifice aussi léger dans sa composition que l'étoit ce petit monument, et l'espèce de construction solide, compacte et massive que comporte un train de chariot, on ne trouvera pas invraisemblable que ce dernier ait été en charpente. C'est ainsi que je l'ai représenté (voyez planche II), et je ne crois pas être en contradiction avec ce que j'ai avancé plus haut, sur la nécessité qu'il y eût d'établir en métal la structure de la chambre, et sur l'inconsistance qu'eût produite une telle construction en bois.

Si l'on veut, en effet, jeter un coup d'œil sur la planche II, on verra qu'une construction de charpente faite avec la solidité de celle que je suppose dans le bas n'auroit pas convenu aux parties légères et isolées de l'architecture du haut. Dans un assemblage tel que celui qui dut avoir lieu pour former le chariot, on emploie des pièces de bois très-épaisses, on les lie et on les enchevêtre de toute sorte de manières, et rien n'est plus solide. Je pense que le métal, si on l'eût employé à la bâtisse du chariot, eût été sujet à de graves inconvénients; cependant on ne peut rien affirmer à cet égard.

Il est possible que le train du chariot ait été plus long et plus

large que le plan du monument, et qu'il ait formé extérieurement un soubassement en saillie; M. de Caylus me semble lui en donner beaucoup trop, en portant sa longueur à 28 pieds; mais on ne sauroit trop faire remarquer combien cet antiquaire a embrouillé toutes les notions dans ce sujet. Pour avoir entendu exclusivement par le mot καμάρα ce que nous entendons par *voûte,* et par le mot περίστυλον, ce qu'on entend par *frontispice d'un édifice,* il a tout dénaturé, jusqu'aux proportions et jusqu'aux mesures.

Diodore a dit que la καμάρα avoit 8 coudées de large et 12 de long. M. de Caylus n'applique cette mesure qu'à la voûte, à laquelle (en restreignant un peu la mesure de la coudée) il donne 16 pieds moins un pouce de long, sur 10 pieds 7 pouces de large; ensuite il ajoute à cette longueur celle d'un péristyle ou porche imaginaire, qu'il porte, imaginairement aussi, à 10 pieds de long; de façon qu'il trouve, comme il le dit, à peu près 27 pieds de long à l'édifice, sur 10 pieds 7 pouces de large; puis il donne 1 pied de plus pour le chariot, en tout 28 pieds de longueur. Certes, cette proportion, c'est-à-dire celle d'un édifice ayant presque trois fois sa largeur en longueur, réfuteroit seule l'erreur dont il s'agit, si elle avoit besoin de réfutation.

Je n'ai point porté dans le dessin en élévation la saillie du chariot, mais j'admets volontiers qu'elle dut être d'un pied : ainsi le train put avoir 19 pieds sur 13; et si l'on donne aussi 1 pied de saillie au stylobate, le chariot aura eu une vingtaine de pieds sur 14 ou 15 de large.

Cette grandeur n'a rien de démesuré; et elle cesse même de paroître étonnante, quand on voit, dans la description de la pompe dionysiaque de Ptolémée Philadelphe par Athénée (liv. V), ce nombre prodigieux de chariots beaucoup plus considérables que celui-ci, portant d'énormes colosses, des antres, des édifices, des groupes de tout genre, des statues mécaniques. Ce qui peut donc nous confirmer la vérité des proportions qu'on donne ici au chariot

d'Alexandre d'après Diodore, c'est la proportion même de ceux dont Athénée a donné les mesures dans la description qu'on vient de citer.

Entre un grand nombre d'autres chariots dont les dimensions ne sont pas énoncées, on remarque un char de Bacchus à quatre roues, traîné par cent quatre-vingts hommes; il avoit 14 coudées de long sur 8 de large, et il portoit une statue de 10 coudées; un autre, large de 8 coudées, traîné par soixante hommes, et portant une figure mécanique de Nysa, qui se levoit et s'asseyoit toute seule, exécutoit divers mouvements, et faisoit des libations. Il y avoit un char de Silène à quatre roues, de 24 coudées de long sur 15 de large; un autre, traîné par six cents hommes, long de 25 coudées sur 14 de large; enfin un autre à quatre roues, ayant 22 coudées en longueur et 14 en largeur. Tous ces chariots, comme on le voit, sont, à quelques fractions près, dans la même proportion que celui qu'a décrit Diodore, c'est-à-dire qu'ils n'ont en longueur qu'un tiers au-delà de leur largeur; et cette proportion, quand elle ne seroit pas prouvée par le texte de Diodore, indiquée par la masse et le caractère de l'édifice, résulteroit encore de cela que le chariot n'avoit que quatre roues. La proportion donnée par M. de Caylus, de 28 pieds sur 10, c'est-à-dire de deux tiers de plus en long qu'en large, produiroit entre les deux essieux un écartement préjudiciable à la solidité.

****

La chose la plus curieuse de ce train de chariot, et celle sur laquelle les connoissances modernes nous donnent le moins de lumières, est le pivot mécanique sur lequel reposoit la chambre, et qui, l'isolant dans presque toute la superficie, du bâtis de charpente traversé par les essieux, maintenoit l'édifice en équilibre, et le préservoit des secousses. Tout ce que Diodore nous en ap-

prend, c'est qu'il étoit placé au milieu de la longueur, et dans le point de centre de la chambre, ἐν μέσῃ τῇ καμάρᾳ. C'est bien là, sans doute, qu'il devoit être pour produire l'effet décrit. Mais quelle étoit sa forme? de quelle façon cette mécanique étoit-elle combinée? quel en étoit le jeu? C'est sur quoi chacun peut deviser à son gré : M. de Caylus n'a touché cette difficulté ni dans ses dessins, ni dans son commentaire.

Pour ne pas la laisser intacte, je vais dire, et faire voir par le dessin de la planche II, de quelle manière je suppose que ce pivot put être ajusté : je pense qu'il étoit dans cette partie du soubassement qui formoit le train du chariot. Ce train de charpente étoit une sorte d'encaissement dont le fond, composé des assemblages de bois les plus forts, recevoit dans une espèce d'écrou le pivot de métal solide en forme de toupie, duquel sortoient et divergeoient en tous sens, dans la longueur et dans la largeur, vingt-quatre courbes de métal en manière de ressort; ce qui donnoit au tout la figure d'un volant : sur ces courbes de métal reposoit le plateau, soit de menuiserie, soit de toute autre espèce, qui formoit l'aire de la chambre et servoit d'assiette aux colonnes.

De cette façon, tout l'édifice auroit été solidement assis sur une sorte de trompe métallique. J'y vois l'avantage d'offrir au plateau de la chambre en empatement spacieux, à tout l'ensemble une liaison avec le pivot, et une base large qui va néanmoins en diminuant, jusqu'à n'être plus qu'un point. Le pivot, dont l'objet principal est de réduire au moindre espace possible le contact de l'édifice avec le train de chariot, ne peut se supposer que de deux façons, ou large en bas et recevant l'édifice sur sa pointe, ou, ce qui, pour l'effet dont il s'agit, est la même chose, large en haut et finissant en pointe; mais il me semble que cette dernière construction est beaucoup plus propre à porter un plancher.

Dans un cas, au reste, comme dans l'autre, il faut admettre que le pivot est mobile dans son écrou, c'est-à-dire ou que l'édifice peut

se balancer sur son pivot, si celui-ci est pyramidal et adhérent au fond inférieur, ou que le pivot, adhérant par sa base ou partie large au plateau supérieur, c'est-à-dire en pyramide renversée, se balançoit avec l'édifice dans l'écrou du bâtis de charpente inférieur. Il faut par conséquent supposer que lorsque, selon les pentes ou les inégalités du terrain, l'édifice obéissoit à l'impulsion qui le faisoit pencher d'un côté ou d'un autre, il y avoit des poulies de renvoi luttant en sens inverse contre la cause qui occasionnoit la perte du niveau, et qu'elles rétablissoient ce niveau au moyen de la mobilité du pivot dans son écrou.

Je ne m'étendrai pas davantage en conjectures sur le jeu de cette mécanique. L'antiquité eut en ce genre des pratiques étrangères à toutes nos théories; et comme la théorie qui explique les lois de la mécanique est souvent très-incapable d'en produire les effets, j'insisterai d'autant moins sur cet essai de démonstration, qu'il me seroit plus difficile de satisfaire, dans un simple aperçu, ceux qui ne se paient pas de spéculation en cette matière.

Tout le jeu de ce pivot et de sa mécanique, ainsi que je l'ai dit, étoit renfermé dans l'encaissement du bâtis de charpente faisant le train du chariot : cet encaissement est ce qui, dans le dessin, forme le soubassement dont tout l'ajustement est imaginaire. J'ai pensé qu'il étoit très-naturel de masquer par des pentes et des ornements tout le charronnage de ce train.

Mais il y a dans cette partie du monument des objets décrits par Diodore, et dont il me reste à rendre compte.

****

Ἡ δ' ὑπὸ τὴν καμάραν καθέδρα δύο εἶχεν ἄξονας, ὅσπερ ἐδίνευον τροχοὶ Περσικοὶ τέτταρες, ὧν ὑπῆρχε τὰ μὲν πλάγια, καὶ αἱ κνημῖδες κατακεχρυσωμέναι, τὸ δὲ προσπίπτον τοῖς ἐδάφεσι μέρος, σιδηροῦν. Τῶν δ' ἀξόνων τὰ προέχοντα χρυσᾶ κατεσκεύασο, προτομὰς ἔχοντα λεόντων σιβήνην ὀδὰξ κατεχούσας.

« Le train de chariot qui servoit d'assiette à la chambre (dit l'au-
« teur grec) avoit deux essieux, autour desquels tournoient quatre
« roues à la persane, dont les jantes et les rayons étoient dorés : les
« bandes étoient de fer. Les moyeux d'or, ou les extrémités des
« essieux, étoient ornés de têtes de lion dont les gueules mordoient
« une lance appelée *sibène.* »

Je ne diffère ici de M. de Caylus que sur deux points, dont l'un se rapporte à la traduction et l'autre au dessin. Il y a, ce me semble, erreur chez lui dans la manière d'entendre le mot πλάγια, *latera,* et de le traduire par *moyeux :* ce mot ne peut signifier que les parties latérales de la roue, et ce que nous appelons *les jantes.* Cela se prouve ici d'autant plus facilement, que Diodore ayant décrit toutes les parties de la roue, savoir, *les rayons*, κνημῖδες, *les bandes*, τὸ δὲ προσπίπτον τοῖς ἐδάφεσι, *les moyeux* ou les bouts des essieux, τῶν ἀξόνων τὰ προέχοντα, il ne reste plus pour le mot πλαγια, *latera,* que ce que nous nommons *les jantes,* qui sont dans le fait les parties latérales, acception qui ne peut pas convenir à la partie appelée *moyeu.* M. de Caylus traduit par *extrémité des essieux* les mots τῶν δ' ἀξόνων τὰ προέχοντα; mais les parties proéminentes des axes ou essieux peuvent être aussi une partie du *moyeu,* lequel se compose de ce qui est le noyau de la roue et d'un alongement plus ou moins grand. Il est peut-être peu exact de dire que l'*extrémité des essieux* représentoit une tête de lion, puisque la tête de lion elle-même, qui sans doute servoit de vis à l'essieu, faisoit moins partie de l'essieu que du moyeu.

Du reste, rien de si facile à rendre par le dessin que la description de ces roues. Nonobstant leur détail, en tout conforme à celui des roues ordinaires, il n'est pas aisé pourtant de dire ce qu'il faut entendre par *roue à la persane*. Par quoi en effet cette sorte de roue différoit-elle des autres? Étoit-ce dans la forme ou la grosseur de ses rayons? ou étoit-ce simplement par l'étendue de son diamètre?

Je crois qu'on peut entendre encore et représenter autrement que je ne l'ai fait, le mot grec σιβύνη. Je traduis *fer de lance;* et effectivement je fais mordre, dans mon dessin, aux gueules de lion, seulement ce qu'on peut appeler *le fer d'une lance :* mais la traduction et le dessin pourroient paroître ne rendre que très-infidèlement la chose. Il me semble qu'il seroit permis d'entendre et de représenter une pique en son entier. Comme la sibène étoit une espèce de longue haste, ne pourroit-on pas se permettre de la faire mordre par les deux têtes de lion à chacune de ses extrémités, de manière qu'elle servît de lien et de renfort aux deux essieux; ce qui me paroît avoir pour soi quelques autorités?

****

La dernière partie de la description de Diodore, dont il me reste à rendre compte, est la moins importante, et celle qui a le moins de rapport à l'objet principal de cette dissertation. Elle offriroit toutefois plus d'un sujet de difficulté, si l'on vouloit, non se contenter d'expliquer les mots du texte grec, mais rendre raison par le fait et dans la réalité, de tout ce qui concerne l'attelage qui traîna le char dont on vient de recomposer l'ensemble. Voici à cet égard les paroles de Diodore :

Τετ̃άρων δ' ὄντων ῥυμῶν, ἑκάστῳ τετρασοιχία ζευγῶν ὑπέζευκτο, τετ̃άρων ἡμιόνων ἑκάστῳ ζεύγει προσδεδεμένων, ὥστε τοὺς ἅπαντας ἡμιόνους εἶναι ἑξήκοντα καὶ τέσσαρας, ἐπιλελεγμένους ταῖς τε ῥώμαις καὶ τοῖς ἀναστήμασιν· ἕκαστος δὲ τούτων ἐστεφάνωτο

κεχρυσωμένῳ στεφάνῳ, καὶ καρ' ἑκατέραν τῶν σιαγόνων εἶχεν ἐξηρθημένον κώδωνα χρυσῆν, περὶ δὲ τὰς τραχήλους χλιδῶνας λιτοκολλήτους.

Quatuor càm essent temones, unicuique quaternus ordo jugorum junctus erat, quaternis mulis unicuique jugo alligatis, ita ut omnium mulorum numerus esset sexaginta quatuor, robore ac proceritate corporis selectissimorum. Quisque horum coronâ deauratâ redimitus erat, et utrique maxillæ tintinnabula ex auro habebat, et circa collum monilia gemmis constipata.

« Il y avoit quatre timons, à chacun desquels étoit attaché un « quadruple rang de jougs, à quatre mulets par joug; ainsi le « nombre de ceux-ci étoit de soixante-quatre. On avoit choisi les « plus forts et les plus hauts; chacun d'eux avoit sur la tête une « couronne dorée, des sonnettes d'or aux deux côtés de la mâchoire, « et autour du cou des colliers chargés de pierres précieuses. »

Le point tout à la fois le plus remarquable et le plus embarrassant de cette description, est sans doute ce train si nombreux de mulets attelés au chariot. Les usages modernes ne nous présentent aucun exemple d'un attalage si considérable, et dès-lors nous manquons des inductions que l'on pourroit tirer de l'expérience. Il paroît que, dans l'antiquité, de nombreuses institutions rendirent fréquentes les occasions de multiplier les trains et les attelages de certains chars. Les exemples rapportés plus haut, et tirés de la description de la pompe de Ptolémée Philadelphe, nous font voir quelle habitude on avoit de ces chars prodigieux par la masse, l'étendue, le poids et la grandeur de leur train; nous en avons cité un qui étoit traîné par six cents hommes.

Il y a peut-être, cependant, plus de difficulté à concevoir les soixante-quatre mulets de notre chariot, attelés à quatre timons. Et d'abord faut-il entendre précisément par ce que nous nommons *timon,* le mot grec ῥυμὸς? Étoient-ce des timons dans toute la longueur, qui auroit été de 30 à 40 pieds, ou étoient-ce des palonniers attachés avec des courroies? Il paroît que la longueur auroit

été trop grande pour une flèche de bois, et que par conséquent les trois attelages antérieurs auroient eu des timons mobiles, attachés par des anneaux ou par des courroies les uns aux autres. Les timons du premier attelage, ou de celui qu'on appelleroit *de brancard,* auront seuls été fixes et adhérents au chariot : on sait que l'usage de donner plusieurs timons à un char étoit fréquent chez les anciens, surtout dans les quadriges. Ici, à chaque timon étoient attachés quatre mulets; l'attelage étoit de seize de front.

J'ai dit et l'on a vu que la largeur du monument étoit de 12 pieds, à quoi ajoutant 1 pied ou 1 pied et demi de saillie de chaque côté pour le soubassement nécessaire à l'empatement de l'architecture, on trouve que la largeur de la masse, par en bas, put être de 15 pieds. Mais tout porte à croire que le train du chariot, surtout dans la partie inférieure de l'espèce d'encaissement dont j'ai supposé qu'il étoit formé, auroit eu, comme on l'a déjà dit, encore plus d'étendue en largeur.

En effet, une des données qui doivent entrer dans l'appréciation probable des mesures que nous arbitrons, est sans contredit l'attelage dont il est question, non qu'il puisse y avoir eu parité entre la dimension en largeur du chariot, et l'espace que durent occuper seize mulets attelés de front.

On sait que la moindre largeur qu'on donne dans les attelages est 2 pieds par cheval; il n'y a donc guère moyen de supposer moins de 30 ou 40 pieds à chaque rangée de mulets.

Dès lors il n'y auroit rien d'invraisemblable à donner 20 pieds de large au plateau inférieur du chariot, et à peu près 25 à 26 pieds à cette largeur, en y comprenant les roues. Je présumerois alors qu'à la partie antérieure du plateau ou bâtis de charpente inférieure, auroit été jointe une espèce d'avant-train débordant le chariot par deux cerches d'environ 6 pieds de chaque côté (*voyez la planche n°* 2). A cet avant-train auroient tenu les quatre timons de la première rangée de seize mulets, et ces quatre timons auroient alors, comme on peut

le voir, occupé, avec l'attelage, une étendue de 36 à 40 pieds. Voilà comme je présume qu'un front aussi considérable a pu se raccorder avec les dimensions du chariot et avec celles de l'édifice.

****

Le luxe de la parure et la richesse de l'équipement n'avoient pas été épargnés à ce prodigieux attelage; chaque mulet avoit sur la tête une couronne *dorée*. Diodore se sert ici, comme pour quelques autres objets, du mot κεχρυσωμένῳ : ce qui porte à croire qu'il faut entendre au pied de la lettre les qualifications de métal dont il use dans sa description. C'est ainsi, comme nous l'avons vu, que, parcourant les différentes parties des roues, il dit que les bandes étoient de fer, et que les jantes et les rayons étoient dorés : τὰ μὲν πλάγια καὶ αἱ κνημῖδες κατακεχρυσωμέναι· c'est qu'indubitablement ces parties étoient de bois.

Chaque mulet portoit deux sonnettes d'or, c'est-à-dire, une de chaque côté de la mâchoire : cet usage paroît avoir été anciennement pratiqué en Perse. Aristophane, dans sa comédie des *Grenouilles*, en fait mention parmi les caprices qu'Eschyle avoit tirés pour ses décorations, des tapisseries médiques, et il l'exprime par le mot κωδωνοφαλαροπώλοις.

A l'égard des colliers chargés de pierres précieuses qu'avoient les mulets du char d'Alexandre, il faut dire que cet usage fut assez général dans l'antiquité; on le retrouve sur un grand nombre de figures de chevaux. Ceux de Venise ont encore de semblables colliers; ils sont ornés de petits fleurons de bronze modernes, qu'on y a rapportés en les restaurant; mais cette restauration prouve qu'on avoit enlevé ceux qui y furent primitivement appliqués, et cet enlèvement feroit soupçonner que cette partie antérieure du collier pouvoit contenir des objets précieux. Cet exemple suffit pour donner une idée d'un genre de richesse et d'ajus-

tement, dont Virgile nous a encore retracé l'image dans ces vers de l'*Énéide :*

Instratos ostro alipedes pictisque tapetis,
Aurea pectoribus demissa monilia pendent.

La conduite de ces mulets, et la manière de faire marcher ensemble et d'accord un attelage aussi nombreux que compliqué, offrent sans doute quelque embarras, et pourroient faire naître plus d'une difficulté, dans l'esprit de celui qui voudroit épuiser tous les objets de discussion dont cette matière seroit susceptible.

On pourroit demander d'abord si ce grand nombre de mulets fut employé ici comme nécessaire, en raison du fardeau qu'ils avoient à tirer, ou si ce fut en vue d'augmenter la pompe de ce spectacle ambulant, qu'on les auroit ainsi multipliés.

Dans le premier cas, on parviendroit à connoître approximativement le poids de toute cette construction, résultat assez difficile à obtenir par le cubage, vu le genre de matière dont nous avons dit que se composa toute la partie architecturale, formée, comme on l'a vu, d'or et de métaux fondus ou plaqués : on ne peut soumettre toutes ces surfaces à aucun calcul, parce qu'on ignore le rapport dans lequel les pleins se trouvoient avec les vides. Toujours est-il certain qu'en ajoutant au poids de l'édifice et de tous les accessoires celui du pivot sur lequel il portoit, et celui de la charpente qui servit de soubassement et de chariot, ce dut être un poids très-considérable, et que, surtout dans les chemins montueux, il fut nécessaire d'employer au tirage un très-grand nombre de mulets.

Mais il est difficile de se persuader que la magnificence du coup d'œil, et le désir de donner à cette pompe plus d'éclat, ne seroient pas entrés pour quelque chose dans la formation de cet attelage. Quant aux difficultés qu'il dut y avoir à le faire mouvoir avec ordre et régularité, deux considérations, indirectes à la vérité, mais toutefois les seules, qu'à défaut d'une expérience hors de notre portée,

nous puissions faire valoir comme décisives, me paroissent offrir à l'objection dont il s'agit la meilleure réponse.

La première de ces considérations, dont j'ai déjà touché quelque chose, est celle de la grande habitude qu'avoient les anciens, dans leurs fêtes et leurs pompes religieuses, de faire mouvoir de vastes machines, et de faire exécuter en ordre et en cadence toutes sortes de figures et de pantomimes : les jeux publics étoient l'école de cette sorte de tactique, et presque tout le monde y étoit dressé. Dès-lors on conçoit comment les animaux eux-mêmes, façonnés, ainsi que les hommes, à agir de concert et à obéir en grand nombre au signal des chefs, exécutoient sans embarras des mouvements qui nous paroissent n'avoir pu se produire sans confusion et sans contradiction.

La seconde considération, qui peut encore mieux résoudre la difficulté de la conduite, et de l'action simultanée des soixante-quatre mulets, est que tout ce qui a rapport à cet objet s'exécutoit au milieu d'une armée, c'est-à-dire militairement. Si, comme on n'en sauroit douter, toute l'opération étoit soumise à une discipline formelle; si l'action générale, réglée dans ses mouvements particls, dépendoit d'un art à peu près semblable à celui qui préside aux évolutions et aux manœuvres des corps de troupes, on conviendra que la chose fut bien autrement facile qu'on ne l'imagine, lorsqu'on n'applique à la manière de la concevoir que les moyens simples et usuels de nos transports et de nos attelages ordinaires.

Cette considération est encore propre à prévenir toutes les objections, que font naître dans l'imagination, la longueur et les difficultés de la route que dut parcourir le char d'Alexandre.

En effet, ce ne fut pas une représentation de quelques heures, ni un trajet de quelques stades : le char, parti de Babylone, est arrivé en Égypte; c'est un fait hors de doute.

« Arrhidée (frère d'Alexandre), dit Diodore de Sicile, avoit em-« ployé deux ans à la construction de cet ouvrage, et lui-même il

« conduisit le corps du roi, de Babylone en Égypte : » *ἀπεκόμισε τὸ σῶμα τοῦ βασιλέως ἐκ Βαβυλῶνος εἰς Αἴγυπτον.*

« La magnificence du spectacle, selon le même écrivain, l'emportoit de beaucoup, pour la vue, sur tout ce qu'on en pouvoit publier. « La renommée qui s'en répandit au loin attira une multitude prodigieuse de spectateurs; de toutes les villes on accouroit en foule « sur le passage du char, et, pour jouir plus long-temps de sa vue, « on l'accompagnoit dans sa route. Il étoit précédé et suivi de corps « de troupes qui lui faisoient un magnifique cortége, et il y avoit en « outre des compagnies d'ouvriers et de terrassiers. »

Je vais maintenant, pour terminer les renseignements ultérieurs que l'on pourroit désirer sur la destinée du corps d'Alexandre, laisser parler M. de Sainte-Croix, dans son *Examen des historiens d'Alexandre.*

****

La pompe funèbre d'Alexandre fut une marche triomphale. Le roi mort devint l'objet d'un concours universel. Ptolémée alla au-devant de son corps en Syrie; et l'ayant reçu des mains d'Arrhidée, il s'en retourna en Égypte. Après la mort de Cratère, tué dans une bataille contre Eumène, partisan de Perdiccas, celui-ci résolut de porter la guerre en Égypte, pour en chasser Ptolémée, et pour se rendre maître de la famille d'Alexandre; ce qui mettoit à sa disposition le corps de ce conquérant.

Tel est, en substance, le récit de Diodore, qui diffère en plusieurs points de celui qu'avoit adopté Arrien, si nous pouvons en juger par l'extrait qui nous en reste. Selon lui, Arrhidée, ayant sous sa garde le corps d'Alexandre, s'avança, malgré l'avis de Perdiccas, vers Ptolémée, qui conduisit ce corps de Babylone, par Damas, en Égypte, après avoir surmonté tous les obstacles que Polémon, ami de Perdiccas, ne cessa de mettre à sa marche. Cratère étant mort, Per-

diccas partit de Damas avec les rois, c'est-à-dire Arrhidée et les enfans d'Alexandre, porta la guerre en Égypte, et fut tué par les siens sur les bords du Nil; ce qui est confirmé par d'autres écrivains. Arrien paroît donc avoir cru qu'Arrhidée céda volontairement le corps d'Alexandre à Ptolémée, et que ce général n'avoit pas auprès de lui la famille royale, qu'il combla d'honneurs et de présens après la défection de l'armée de Perdiccas. Strabon embrasse encore un autre sentiment. Il dit que Ptolémée enleva le corps d'Alexandre à Perdiccas lui-même qui l'amenoit de Babylone, et qui avoit pris la route d'Alexandrie, dans le dessein de s'emparer de l'Égypte. Il y fut tué, ajoute cet écrivain, à coups de sarisses, dans une île déserte où Ptolémée l'avoit enfermé...

Élien prétend que l'enlèvement du corps d'Alexandre fut secret; que Perdiccas, moins animé par l'attachement qu'il avoit pour la mémoire du roi qu'échauffé par la prédiction d'Aristandre, se mit aussitôt à la poursuite de Ptolémée, auquel il livra un combat sanglant; que Ptolémée le trompa par un simulacre du corps d'Alexandre, mais qu'il envoya le véritable corps, sans pompe et sans éclat, par des routes secrètes et peu fréquentées.

Ce récit d'Élien est une fable qui n'a d'autre origine que l'habileté de Ptolémée, et l'adresse qu'il mit, en Syrie, à s'emparer du corps d'Alexandre.

Pausanias assure que ce général ayant rencontré des Macédoniens qui portoient le corps d'Alexandre à Ægès en Macédoine, leur persuada de le lui remettre, et que, conformément au décret des Macédoniens, il l'ensevelit à Memphis. On aperçoit sans peine les deux erreurs que renferment ces mots : elles en font commettre bientôt une troisième au même écrivain, lorsqu'il avance que ce fut Ptolémée Philadelphe qui transporta de Memphis le cercueil d'Alexandre.

Quinte-Curce remarque très-bien que, peu d'années après la mort de ce prince, ce fut Ptolémée-Soter, devenu maître de l'Égypte, qui effectua cette translation de Memphis à Alexandrie. Strabon en fixe

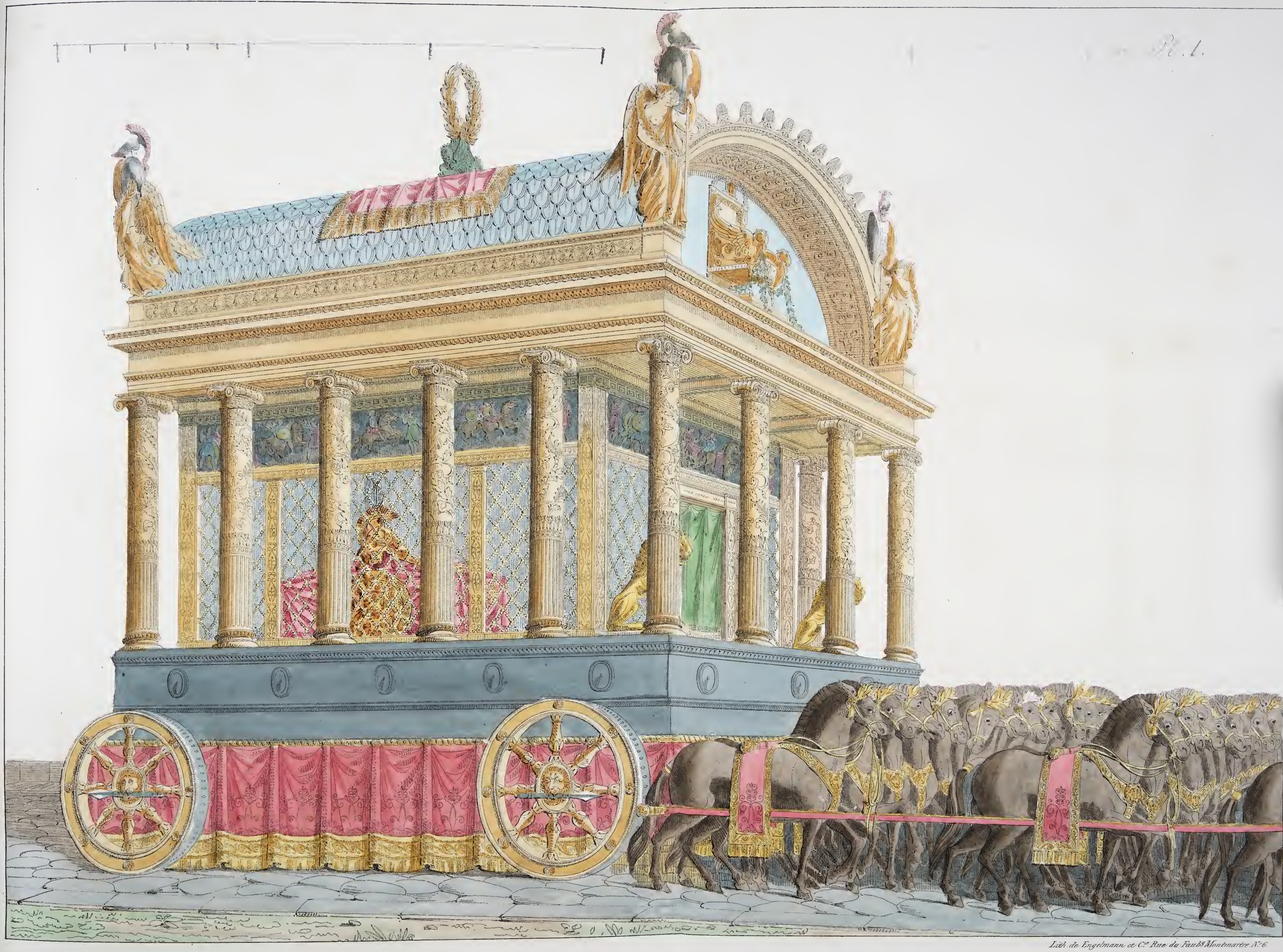
l'époque à l'instant du départ d'Arrhidée pour la Macédoine, immédiatement après la mort de Perdiccas.

On plaça le corps dans un endroit de la ville d'Alexandrie appelé *Sema*, c'est-à-dire le Sépulcre, où il fut enfermé dans un cercueil d'or. Par la suite, Ptolémée Coccus, ou Parisactus, qui venoit de Syrie, l'enleva; mais il ne tira aucun profit de son vol, ayant été obligé de l'abandonner sur-le-champ.

Un nouveau cercueil remplaça l'ancien, mais il ne fut plus que de verre. Jules César le vit en cet état, et néanmoins aucun des monuments dont Alexandrie étoit remplie ne l'intéressa davantage. Il descendit avec empressement dans le tombeau du héros macédonien. Cette vue put lui arracher quelques soupirs, mais il n'avoit plus à gémir comme autrefois en apercevant la statue de ce prince, car il étoit déjà son rival de gloire.

Auguste aussi voulut contempler les restes d'Alexandre; il fit tirer son corps du cercueil, lui mit une couronne d'or, et le couvrit de fleurs.

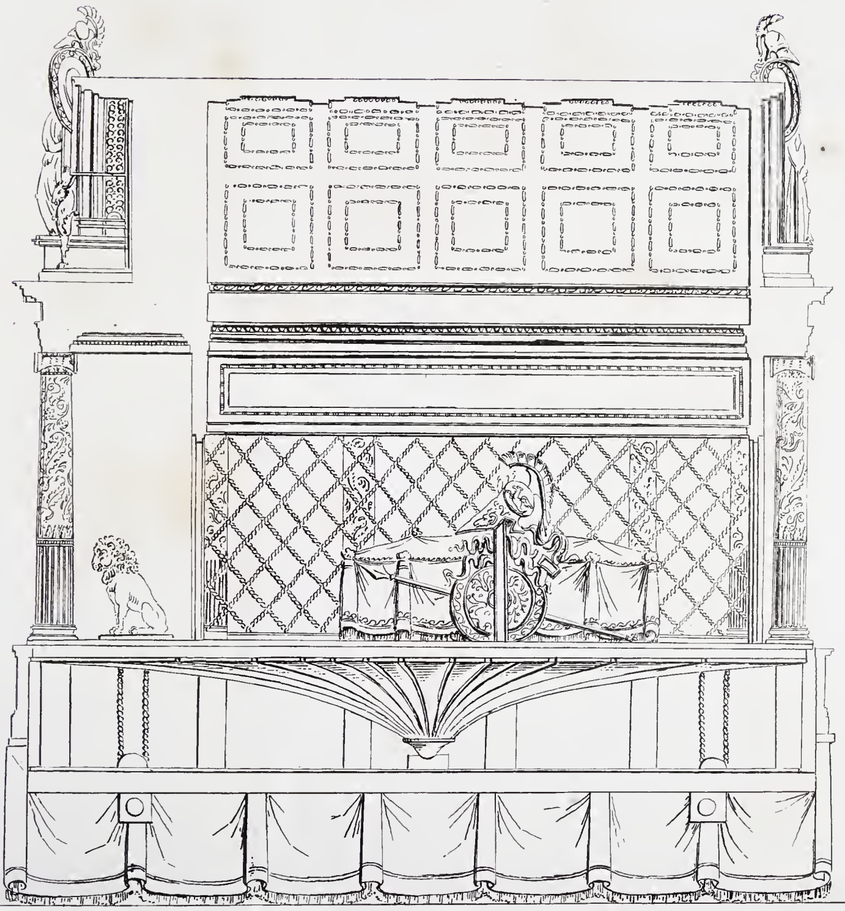
Dion Cassius nous apprend que l'empereur Sévère, ayant fait enlever de toutes parts, du sanctuaire même des temples, beaucoup de livres mystérieux, ordonna de les renfermer dans le tombeau d'Alexandre, et défendit qu'on le montrât davantage, de crainte qu'on n'y lût ces livres. Depuis cette époque, on ignore ce qu'est devenu le tombeau d'Alexandre... Saint Jean-Chrysostome en parle comme d'un objet ignoré de tout tout le monde, c'est-à-dire comme n'existant plus à la fin du quatrième siècle.



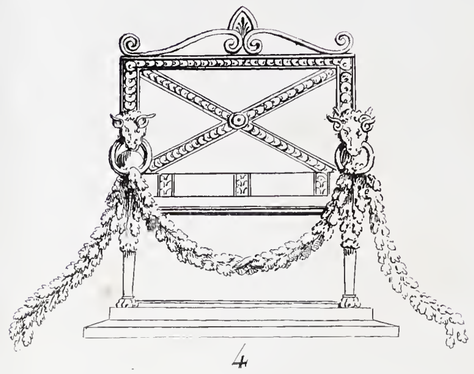
Lith. de Engelmann et Cie Rue du Fauxbg Montmartre N°6.

RESTITUTION DU CHAR FUNERAIRE QUI TRANSPORTA LE CORPS D'ALEXANDRE DE BABYLONE EN EGYPTE.

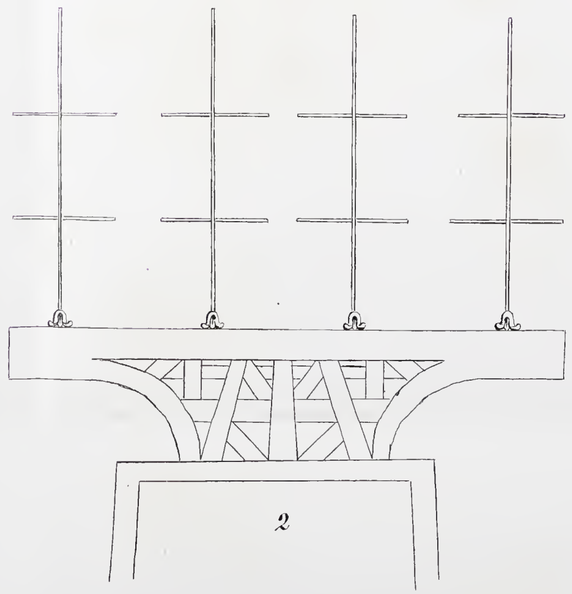
d'après le Texte de Diodore de Sicile.



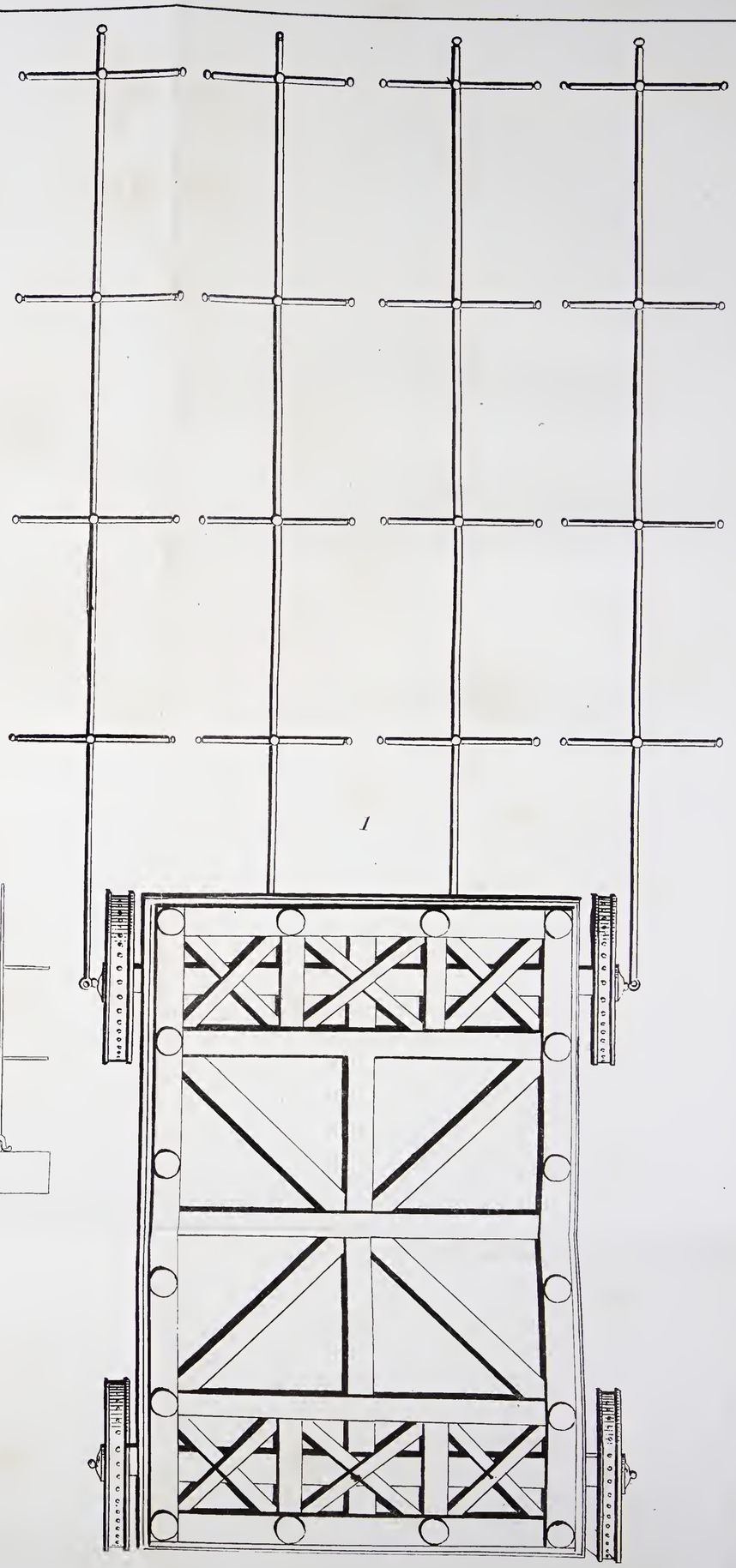
3



4



2



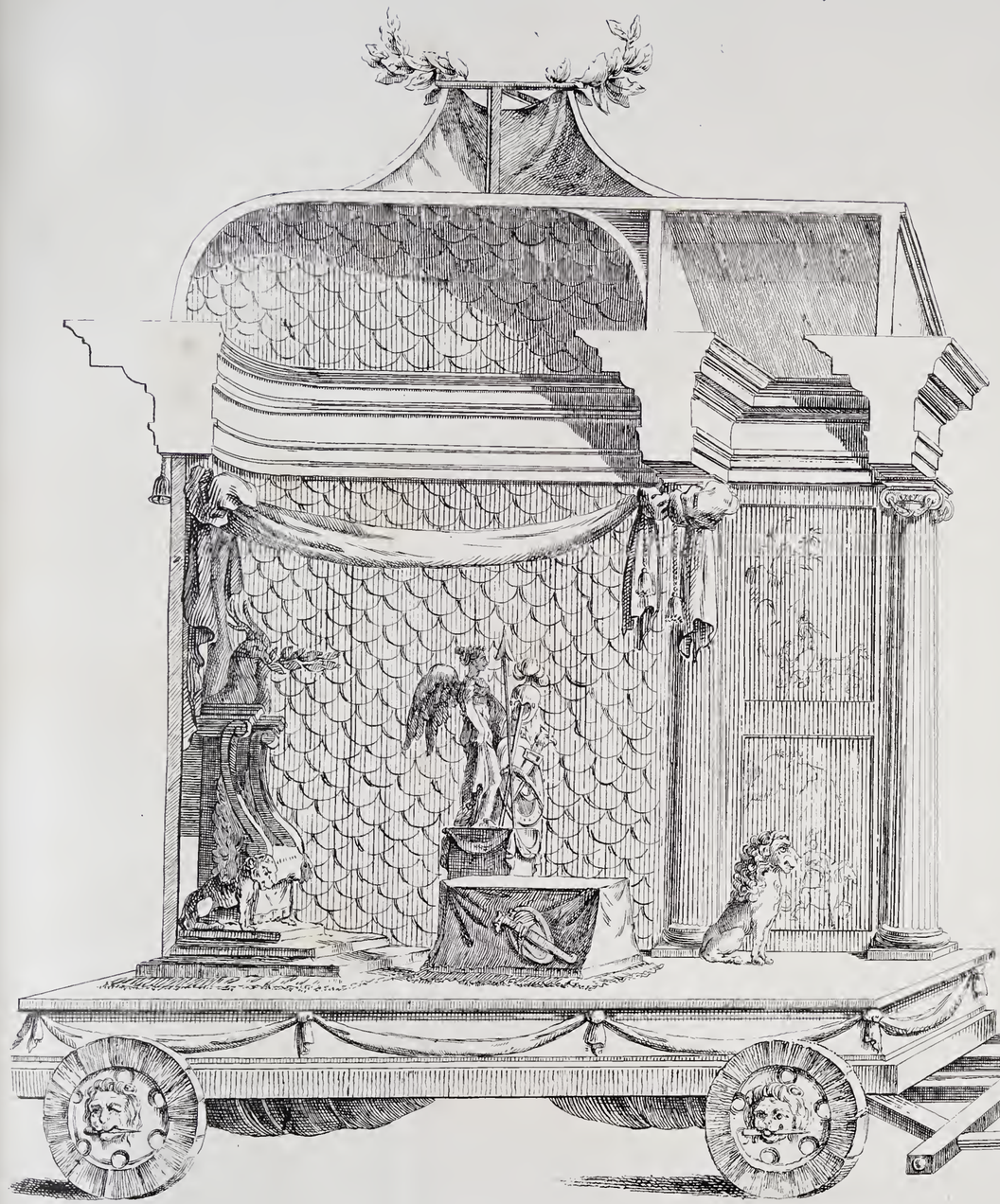
1

Echelle de 2 toises.

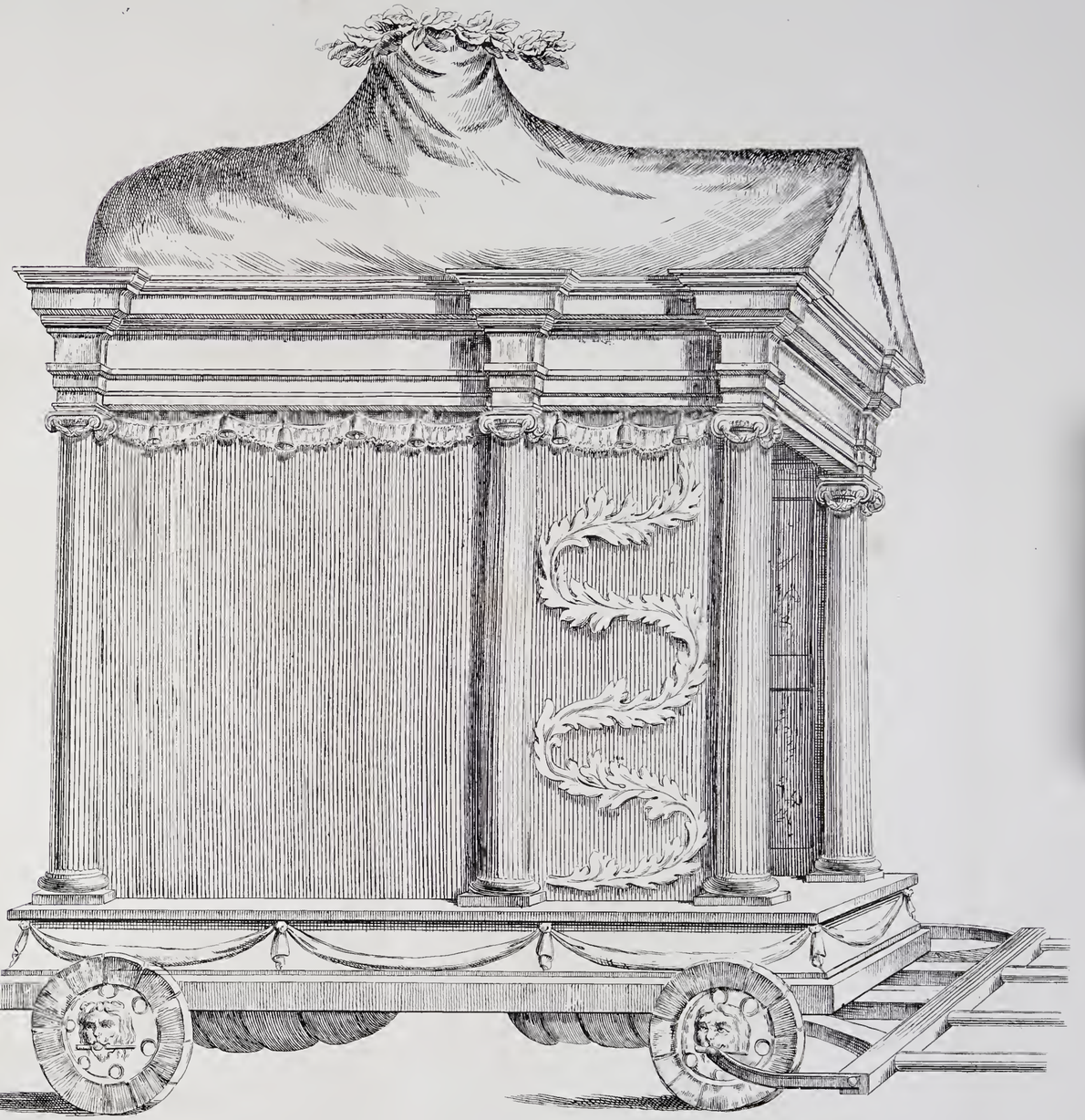
Crestard del.

Lith. de Langlumé.

Plan et Coupe du Char funèbre qui transporta le corps d'Alexandre de Babylone en Egypte.



Coupe.



Elévation

Lasteyrie

Elévation et Coupe du Char funéraire d'Alexandre.

d'après les dessins de M.r de Caylus tom. 24 [illegible] de l'Ac.d Inscript. et Belles-lettres, pag. 86

RESTITUTION CONJECTURALE

DU

DÊMOS DE PARRHASIUS,

D'APRÈS

LA DESCRIPTION DE PLINE, Liv. xxxv, Ch. 10.

RESTITUTION CONJECTURALE

DU

DÊMOS DE PARRHASIUS,

D'APRÈS LA DESCRIPTION DE PLINE, Liv. xxxv, Ch. 10.

De tous les monuments et ouvrages d'art antiques, dont les notions transmises par les écrivains grecs et latins nous permettent de retrouver l'ensemble, ceux qui dans leur restitution peuvent acquérir la plus grande vraisemblance, sont sans aucune comparaison les ouvrages et les monuments de l'architecture : nous en avons dit ailleurs les raisons, et nous n'y ajouterons rien ici.

Nous avons toutefois dans un autre ouvrage [1] osé reproduire, d'après les descriptions de Pausanias, quelques-uns des plus célèbres ouvrages de la sculpture grecque; mais il faut dire que ce n'a jamais été dans l'intention de retracer leur image formelle, sous le rapport de la beauté de leur dessin, ni de la science ou du génie qui les avoient autrefois créés. Ayant eu pour objet principal de donner une idée approximative des monuments de la statuaire en or et ivoire, que les critiques n'avoient jamais aperçue entre les diverses parties de l'art des Grecs, qu'à travers les préventions des usages modernes, et aucune de ces productions n'ayant pu parvenir jusqu'à nous, il devenoit nécessaire d'appeler à l'appui de cette critique le jugement même des yeux. C'est donc le goût et l'effet de ce genre de sculpture qu'il s'agissoit de reproduire, plutôt que la forme

[1] Le Jupiter Olympien.

de ses ouvrages; encore pouvoit-on, quant à leur composition, trouver un grand nombre d'analogies, dans les répétitions que nous en ont très-certainement conservées les statues de marbre, les bas-reliefs, les médailles, etc.

Ajoutons que dans l'espèce des restitutions que nous avons hasardées de ces grands simulacres, il ne s'agissoit pas uniquement de leur figure, qui, bien qu'objet principal de ces compositions colossales, devenoit à l'égard de notre travail un objet secondaire, soit pour le dessin, soit pour la critique : on veut parler des trônes où siégeoient ces divinités, et qui en faisoient le plus rare ornement, tant pour la richesse des matières que pour les variétés de leur décoration. Or ces ouvrages, dont quelques-uns ont été minutieusement décrits dans leurs détails, rentrent par le fait dans la catégorie des ouvrages d'architecture, que le dessin peut se flatter de pouvoir reproduire avec assez de vraisemblance. Il en est d'un semblable ouvrage composé de montants et de traverses, c'est-à-dire de parties identiques et similaires, comme de l'ensemble d'un édifice dont le plan est connu, et dont une seule colonne, si l'ordre, la mesure et la proportion en ont été définis, suffit pour faire rétablir, en dessin, sa masse générale, sa disposition, et, jusqu'à un certain point, pour donner à connoître l'effet qu'il pouvoit produire.

C'est donc ou comme démonstrations d'un procédé de sculpture tout particulier, ou comme objets de décoration, que nous nous sommes permis de faire figurer ces célèbres simulacres, dans les restitutions de leur ensemble.

Mais nous persistons à dire que le discours ne sauroit jamais communiquer ni au lecteur, ni au dessinateur, aucune idée sensible de ce qui fait la beauté intrinsèque d'une statue. On pourroit épuiser toutes les figures poétiques ou oratoires, toutes les locutions descriptives, toutes les comparaisons laudatives, sans réussir à transmettre la moindre notion de ce beau corporel, que l'œil seul peut comprendre.

Ce sera pis encore si, prétendant décrire ce beau, dans son tout, par la description de chacune des parties qui le composent, l'écrivain se met à les décomposer par son récit. Cette division sera précisément ce qui empêchera l'esprit de le saisir; et cet empêchement, qui a lieu pour l'esprit, on peut l'éprouver de même pour la vue, dans l'ordre des choses matérielles. Qu'on nous mette sous les yeux tous les fragments découpés d'une statue, il ne nous sera pas posssible d'en deviner l'ensemble. Tel, et plus grand encore est, pour les descriptions des ouvrages de certains arts, l'inconvénient attaché à la division de leurs détails, puisque par le discours on ne peut les montrer à l'esprit que l'un après l'autre.

Ce que nous disons des œuvres de la sculpture, à plus forte raison doit-on le dire des productions de la peinture, qui, outre ce qu'elle a de commun avec la première, jouit, par le privilége de la couleur, d'un genre de mérite encore moins possible à exprimer, ou à rendre sensible avec le secours des paroles. Tout au plus la description (encore faut-il que l'action ou le sujet soient des plus simples) peut-elle faire deviner quel aura dû être l'ordre, ou quelle la suite des personnages : aussi voyons-nous que certaines descriptions de ce genre, par Pausanias, ne ressemblent guère qu'à une manière d'inventorier toutes les sortes d'objets. C'est tout ce qu'on peut dire de l'énumération des personnages, qui entrèrent dans les grandes compositions de Polygnote, au Lesché de Delphes; et c'est en lisant ce long dénombrement de figures, chez l'écrivain grec, qu'on peut se convaincre de ce que nous avons avancé, savoir, que le récit qui divise nécessairement une composition, pour la décrire, nécessairement aussi en détruit l'idée, et ôte à l'esprit le moyen de s'en faire la véritable image.

En plaçant ces considérations à la tête de cette dissertation, qui, comme son titre l'indique, doit avoir pour objet de reproduire une image quelconque d'une peinture de Parrhasius, nous sentons toute l'inconséquence dont on peut accuser cette tentative; car

enfin il importe peu que nous accompagnions d'un dessin ce projet de restitution, puisque et le dessin et son explication ne reposent que sur un récit de Pline, lequel consiste dans un petit nombre de lignes. On peut aller plus loin, et soutenir que ce peu de lignes ne contient pas même ce qu'on doit appeler une description.

Nous l'avouerons sans peine; et nous dirons, en allant encore au delà, que Pline ne nous a réellement laissé, sur cet ouvrage, qu'une énigme à résoudre. Or, c'est pour cela même que nous ne croyons pas la solution que nous hasarderons, en contradiction avec notre théorie; car, dans le fait, Pline n'a point décrit le *dêmos* de Parrhasius. S'il l'eût fait, si au lieu de se contenter de dire, comme on le verra, quelle avoit été, en le faisant, l'intention du peintre, il nous eût seulement donné en peu de mots l'idée sommaire, soit du genre de sa conception, soit des éléments d'une composition propre à rendre sensible la réunion, sur un seul et même sujet, d'un grand nombre d'expressions diverses, il y auroit eu dans notre essai de quoi nous faire taxer d'inconséquence.

Il s'agira donc ici, non de reproduire l'œuvre du peintre grec, d'après la description quelconque de l'écrivain latin, mais de justifier par quelque exemple la notion de l'écrivain, et de faire voir non ce que le peintre avoit fait, mais ce qu'il eût été possible à la peinture d'imaginer, en conformité des paroles du texte.

Il s'agira par conséquent, non d'une description à traduire en figures, mais d'une hypothèse qui, répondant à toutes les conditions du problème contenu dans le texte de Pline, puisse donner lieu à quelque solution plus satisfaisante que ne l'ont été toutes celles qu'en ont tentées les plus célèbres critiques.

Nous avons besoin toutefois, avant d'entrer en matière, d'exposer quelques considérations d'un autre genre, sur la nature même d'un sujet qui présente une véritable satire du peuple d'Athènes, et de détruire par là le doute qu'on a cherché à élever contre l'existence d'une peinture qui, a-t-on dit, auroit dû par trop blesser, dans la

démocratie athénienne, et le principe de cet ordre de choses politique, et l'amour-propre de ses partisans.

****

Ceux qui pensent qu'une peinture aussi ironique du gouvernement démocratique d'Athènes n'auroit pu être faite ou connue dans cette ville, ignorent à quel point tous les genres de liberté furent compatibles avec un ordre de choses qui, né de la licence, devoit périr par elle, puisqu'il n'auroit pu en réprimer les excès sans anéantir la condition de son être. Quoique le mot *démos* (peuple) n'exprimât point à Athènes, comme on l'auroit voulu entendre depuis, l'universalité des habitants d'un pays, mais seulement le petit nombre des citoyens qui jouissoient des droits politiques, ce nombre cependant étoit assez considérable pour qu'il ait été impossible d'en faire sortir un régime fixe, un ordre régulier; car, comment concevoir un corps politique souverain de lui-même, à la fois son maître et son sujet? Aussi voit-on que le cercle vicieux de la démocratie occupa sans cesse, dans leurs théories, les anciens législateurs; mais le cercle s'est toujours rompu avant que le problème fût résolu.

On a remarqué que ce qu'on nomme le gouvernement démocratique avoit trouvé chez les anciens philosophes ses plus ardents détracteurs. Aucun écrivain, il est vrai, n'en a fait l'éloge; et Xénophon l'a condamné d'un seul mot, en assurant que dans aucune république l'homme de bien n'a la faveur du peuple [1]. Il semble que ce jugement auroit pu souffrir quelques restrictions, c'est-à-dire qu'on pouvoit avoir quelquefois la faveur du peuple, quoiqu'on fût homme de bien, mais que jamais il ne l'accordoit à cause de cela, ce qui paroît avoir été fort naturel.

Ce qu'on appeloit *démos* est, comme toute multitude, un être

[1] Xenoph. de Rep. athen., cap. 3.

tour à tour inerte ou emporté. Sa nature multiple l'empêche d'avoir par lui-même une action suivie et réglée : il ne se meut qu'autant qu'il est mû. C'est l'image d'une foule où chacun, sans le vouloir ni le savoir, donne et reçoit le mouvement, et ignore quel est le moteur. Mais qu'attendre d'une foule qui gouverne, qui fait des lois ou des choix? tout, excepté de la raison.

On a donc grand tort de s'étonner ou de s'indigner des folies populaires : l'effet doit répondre à la cause. Si passion et sagesse sont deux contraires, rien de sage ne peut résulter de la volonté ou de l'entendement d'un être, qui n'est pas seulement passionné, mais qui est un assemblage de toutes les passions les plus opposées entre elles : or il n'y a certainement pas un meilleur laboratoire de folies que celui-là.

Les sottises populaires seroient, comme on l'a dit plus d'une fois, la matière des comédies les plus divertissantes, si leur dénouement n'étoit ordinairement tragique. Les Grecs, et parmi eux les Athéniens, semblent avoir eu le privilége de connoître les ridicules de leur démocratie et de savoir s'en amuser; ce qui prouveroit que cette sorte de gouvernement avoit eu chez eux quelques racines, c'est-à-dire que la combinaison de certains éléments particuliers lui avoit procuré, au moins pour un peu de temps, une existence assurée. Ceux qui gouvernent ne tolèrent en effet la raillerie que lorsqu'ils ne craignent rien de son action; elle va même quelquefois jusqu'à flatter celui à qui elle s'adresse, parce qu'elle est une marque de son importance. C'est ainsi qu'en certain pays on a pu juger du pouvoir des gens en place par la quantité des caricatures, et dans tel autre par le nombre des épigrammes dont ils ont été l'objet.

On ne sauroit donc se refuser à croire qu'à une certaine époque le peuple ou dêmos d'Athènes n'ait eu ce qu'on appelle l'esprit bien fait, c'est-à-dire comme on l'entend de ceux qui sont les premiers à rire de leurs défauts. Ce bon esprit n'est guère autre chose, ainsi qu'on le sait, qu'un calcul de la vanité, une adresse de l'amour-

propre qui a l'art d'aller au-devant de la raillerie. Il vaut mieux effectivement l'affronter que la fuir; et, en fait de ridicules, s'en accuser soi-même est le meilleur moyen de s'en faire absoudre.

Les Athéniens, qui ne manquoient d'aucune vanité, eurent celle de prendre en riant toutes les critiques de leur démocratie. Il n'y a plus de satyre à en faire, après celles qu'ils en ont tolérées et faites eux-mêmes. Mais il faut y remarquer encore un raffinement d'habileté; ce fut d'y porter la peinture du ridicule au plus haut point d'hyperbole. La caricature en effet a la propriété de blesser beaucoup moins qu'elle ne paroît le faire. Tel seroit choqué d'un portrait, s'il rendoit ses défauts naturels dans toute leur réalité, et sera le premier à rire de l'exagération qui, en les outrant, les portera jusqu'au burlesque. L'excès de la caricature en émousse le piquant, et ce qu'elle a de faux devient, pour le vrai, une sorte de masque qui lui fait diversion.

Cela nous explique comment la démocratie d'Athènes put endurer pendant quelque tems l'ancienne comédie, ou celle d'Aristophanes, et pourquoi celui-ci avoit l'habitude de charger prodigieusement ses portraits. C'est qu'ils étoient faits d'après des personnages existants, et que ses peintures étoient celles de l'état de choses dans lequel on vivoit. De pareils tableaux eussent été trop offensants s'ils eussent paru, dans leur imitation, des miroirs entièrement fidèles de l'original; au lieu que se présentant sous les traits exagérés d'un masque burlesque, ils pouvoient passer pour n'être qu'un jeu de la fantaisie du poëte. C'étoit, à l'égard des hommes et des choses, ce que nous voyons être aujourd'hui nos parodies à l'égard des ouvrages de théâtre. Or, on sait que les auteurs, tout susceptibles qu'ils sont, n'en redoutent point l'effet. Ainsi, Nicias, Socrate, Lamachus, Périclès, Cléon, Alcibiade, ne s'offensoient point, autant que nous pourrions le croire, des licences de la scène, et des travestissements qu'elle leur faisoit subir.

Cette licence d'ailleurs ne s'attaquoit pas seulement aux particu-

liers; le peuple souffroit fort bien aussi qu'on lui fît payer les frais de semblables divertissements. On citeroit difficilement une satire plus sanglante de la démocratie, que la peinture du bonhomme Dêmos dans la comédie des chevaliers. Le bonhomme pourtant ne s'en fâcha point. Il y avoit trop de quoi rire, et tel étoit alors l'esprit du peuple athénien, qu'il souffroit volontiers d'être plaisanté, pourvu que la plaisanterie fût bonne.

****

M. de Caylus me paroît n'avoir pas assez bien jugé le caractère de la démocratie athénienne, à l'époque dont il s'agit, ni être assez entré dans l'esprit des mœurs de ce tems, lorsqu'il révoque en doute l'existence d'une parodie du même goût, quoique dans une autre sphère d'imitation, je veux parler du Dêmos de Parrhasius, tableau satirique et ingénieux, dans lequel ce peintre eut la fantaisie d'exprimer allégoriquement la réunion de toutes les passions contradictoires, dont se compose cette espèce d'hydre qu'on appelle le *peuple* dans le langage politique.

Les Athéniens, dit M. de Caylus [1], *n'auroient jamais souffert un portrait si cruel et si méprisant.* Cette considération termine l'exposé des raisons sur lesquelles il se fonde, pour prétendre que le tableau n'avoit point existé, selon l'ensemble et les détails de la mention que Pline nous en a transmise. Je crois avoir déjà assez prévenu l'objection qui, dans ce sujet, tend à se fonder sur les convenances et les mœurs modernes. J'ajouterai que Parrhasius, contemporain d'Aristophanes, vivoit au tems de la plus grande licence dramatique. Or on sait que le goût de la peinture ne manque guère de se régler, dans les choses d'opinion politique, sur les errements de l'imitation scénique. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, que le pinceau jadis se-

[1] Tome XXV des Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, pag. 165.

soit permis de rivaliser de satire avec l'art dramatique. Les exemples là-dessus ne sauroient nous manquer, même chez les modernes.

M. de Caylus a cherché ensuite, par quelque nouvelle interprétation du passage de Pline, à rendre au moins problématique l'espèce de la composition de Parrhasius, telle qu'elle doit ressortir du texte de sa description. Mais avant de répondre à cette nouvelle difficulté, il faut faire connoître les propres paroles de ce texte, puisqu'une de ses paroles a fourni au critique, dont nous combattrons l'opinion, un prétexte de contester au moins la conformité de l'ouvrage avec l'ensemble indiqué par l'énumération de ses parties.

****

Pinxit (Parrhasius) *et Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. Volebat namque varium, iracundum, injustum, inconstantem, eumdem exorabilem, clementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferocem fugacemque, et omnia pariter ostendere.* Pline, l. 35.

Il peignit le peuple d'Athènes sous un motif ingénieux. Il vouloit en effet faire voir le même peuple comme capricieux, colérique, injuste, inconstant, débonnaire, clément, miséricordieux, hautain, glorieux, humble, féroce et fuyard, et faire voir également toutes ces choses ensemble.

****

M. de Caylus ne manque pas de se récrier, et avec raison, contre la possibilité de cumuler un si grand nombre d'expressions diverses, ou contraires l'une à l'autre, sur une seule figure. Partant de l'opinion que Parrhasius avoit dû représenter le peuple d'Athènes, *dans la forme sous laquelle nous voyons* (dit-il) *la ville de Rome, ou nos villes modernes personnifiées,* et croyant que le peintre avoit fait une semblable figure : « *Je regarde* (continue-t-il) cette description comme « une critique fine de sa part. Cet artiste, qui aimoit à rendre les

« passions, aura dit toutes celles qu'il auroit fallu donner à ce peuple « pour le bien représenter ; et Pline, ou l'auteur qu'il a extrait, n'a « point été la dupe de cette satire, car il faut remarquer que le « terme de *volebat* diminue ici la valeur d'*argumentum ingeniosum*, « que l'on ne peut guère traduire que par le mot projet. »

Malgré ce qu'offre d'un peu embarrassé ce commentaire de M. de Caylus, on ne peut pas se dispenser d'y entendre que, Parrhasius ne pouvant exprimer sur une seule figure toutes les passions de son Dêmos, il auroit communiqué par le discours, son regret de ne pouvoir le faire, et que ce propos tenu par lui auroit été propagé et transmis avec le tableau.

Ainsi, selon M. de Caylus, l'imparfait *volebat* (il vouloit) de Pline, doit indiquer, de la part de l'artiste, une simple intention inexécutée par lui, autant qu'inexécutable; et c'est toujours dans le même point de vue qu'il traduit le mot *argumento* par le mot projet, *quoiqu'il paroisse*, dit-il, *devoir être entendu d'une chose faite et exécutée. Mais*, selon lui, *une conjecture est bien forte quand elle attaque une impossibilité.* Il a donc recours aux raisons déjà énoncées, pour prouver, soit qu'une figure unique ne peut pas réunir tant de caractères divers, soit que des attributs allégoriques autour de cette figure n'y auroient produit que de la confusion, deux points sur lesquels certainement tout le monde sera d'accord.

Mais il est impossible d'accorder à M. de Caylus cette supposition gratuite d'une intention inexécutée, qu'il cherche à fonder sur le mot *volebat.* Cet imparfait exprime la volonté qu'avoit l'artiste en peignant, et non une volonté restée sans effet. Ce qui le prouve est le mot qui précède et qui exprime le passé *pinxit* (il peignit). Parrhasius a donc peint le Dêmos d'Athènes dans un motif ingénieux (*argumento ingenioso*). Puisque le Dêmos a été peint, ainsi, c'est donc un fait accompli, et le mot *argumento* ne signifie donc point *projet*, mais bien *idée*, *motif, sujet, emblème, etc.* On ne peut donc plus mettre en doute ou en question que l'espèce de l'*idée*, du *motif*, du

sujet, de l'*emblème*, qui en faisoit l'esprit. *Volebat* loin d'exprimer une simple velléité, exprime au contraire la volonté de l'artiste dans le choix de ce motif ingénieux. C'est qu'il vouloit rendre visibles toutes les contradictions, qui caractérisent le gouvernement de la multitude.

La seule recherche à faire par la critique, sera donc celle du motif ingénieux adopté par le peintre Parrhasius pour caractériser et rendre sensible aux yeux le personnage multiple de son Dêmos. Or, comme on l'a déjà fait entendre, si l'on prétend, avec M. de Caylus, que le peuple d'Athènes ait dû être représenté dans la peinture de Parrhasius sous la forme d'un personnage unique, il s'élève contre cette explication une difficulté insurmontable. Il est en effet physiquement démontré que la peinture, si elle peut quelquefois sur un seul visage, rendre l'expression mixte de deux passions, ou l'effet de deux affections diverses, ne sauroit toutefois y réunir deux expressions contradictoires. Mais on a vu par le texte de Pline que le Dêmos de Parrhasius se composoit précisément, non seulement d'un grand nombre de caractères, mais de caractères contrastants et opposés entre eux, ce qui semble dès-lors exiger l'emploi de divers personnages.

En vain tenteroit-on de faire signifier à ce personnage unique, par les attitudes, les gestes, ou les mouvements variés du corps, ce que sa physionomie se refuseroit à exprimer. Ici encore même impossibilité. Dès qu'il s'agit d'action, il est sensible qu'une figure ne peut pas en manifester deux contraires l'une à l'autre. Quant à l'hypothèse d'attributs, de symboles ou de figures allégoriques rangées autour du personnage unique, M. de Caylus a reconnu, et nous serons de son avis, que rien n'eût été plus froid, s'il s'agit d'emblèmes, et rien de plus confus s'il faut admettre autant de personnages allégoriques que d'expressions. Telle est la difficulté de l'idée réduite à un personnage unique.

****

Il devoit naturellement arriver que l'opinion des commentateurs tombât dans un autre extrême, pour résoudre ce problême.

M. de La Nauze, dans son Mémoire sur *la manière dont Pline a traité de la peinture*, [1] n'a fait, sur le sujet qui nous occupe, que reproduire l'opinion de de Piles, et il adopte le sens selon lequel ce dernier avoit pensé que devoit être comprise et expliquée la description de Pline.

A leur avis, ce devoit être une composition dans le goût du tableau de Raphaël, appélé l'école d'Athènes. *L'artiste grec* (disent-ils) *aura peint les variations des sentiments populaires, comme Raphaël, celle des opinions philosophiques, par une multiplicité de figures habilement imaginées. Car enfin* (continue-t-on) *un tableau allégorique d'un peuple, par le moyen de plusieurs groupes qui, en retraçant des événements historiques de divers tems, marqueroient la vicissitude des sentiments populaires, ne paroît pas plus difficile à concevoir, qu'un tableau allégorique du génie de la philosophie, par d'autres groupes qui, en représentant les personnages historiques de différents pays et de différents siècles, indiquent la vicissitude des opinions philosophiques.*

Il y a déjà contre cette hypothèse une objection qui pourra trouver place plus bas. Elle repose sur la difficulté qu'il y a d'imaginer une aussi grande et aussi nombreuse composition, sans admettre qu'un tableau de cette étendue devoit être placé dans un lieu spacieux, et nécessairement public. Or, comme on le redira, il est difficile de se prêter à croire qu'une image aussi sérieusement injurieuse du peuple d'Athènes, ait jamais été, ni pu être un objet de décoration admissible, dans un monument fréquenté par tout le monde.

Mais le plus grand vice de l'hypothèse imaginée par MM. de Piles

(2) Mém. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, t. XXV, pag. 244.

et de la Nauze est précisément le rapprochement qu'ils ont essayé de faire du tableau de Raphaël à celui de Parrhasius. Ils supposent dans celui du peintre grec *un grand nombre de faits historiques et de différents tems,* réunis dans une seule et même composition, comme est celle de Raphaël. Il y a ici méprise et confusion. L'idée de MM. de Piles et de la Nauze ne pourroit être admise qu'à la condition que chacun des dix ou douze sujets eût occupé un espace particulier, séparé par son cadre, comme nous voyons d'anciens tableaux représentant une série d'actions d'un même sujet, peintes en petit, telles que les scènes de la passion dont les cadres partiels, renfermés dans un cadre plus grand, environnent ainsi le groupe, et le principal objet représenté dans le milieu. Une telle hypothèse, fondée à la vérité sur des exemples modernes, n'auroit rien d'invraisemblable; mais rien ne l'est plus qu'une grande peinture, de l'étendue de celle de l'école d'Athènes, qui eût été un assemblage de compositions étrangères les unes aux autres, et sans aucun lien d'unité d'action, qui pût les faire coexister. Or, telle n'est pas la peinture de Raphaël. Son sujet représente, dans la réalité, une école, un lieu de réunion où l'on étudie les différentes sciences, c'est-à-dire où plusieurs se livrent à une occupation commune. Il est bien vrai que Raphaël a réuni, par une fiction très permise, certains chefs d'école qui sûrement ne se rencontrèrent jamais, ni de cette façon, ni dans un seul et même lieu. Mais il n'y a point là de multiplicité d'action. Disons même que la nature propre du sujet exclut l'idée d'action, entendue dans le sens qu'y donne l'art de la composition. Encore moins peut-on y voir une quantité d'actions diverses et séparées, survenues en des lieux et dans des tems divers. Il me semble que la comparaison est on ne peut pas plus mal choisie.

****

Le célèbre Wieland s'est emparé de l'idée de MM. de Piles et de la Nauze, et lui a donné plus de précision, et toutefois plus d'étendue. De la manière dont il fait décrire ce tableau par Aristippe [1], la composition auroit eu plus de cent figures. *Mehr als hundert halbe und ganze figuren, von welchen die bedeutendsten in drey grosse haupt gruppen vertheilt sind.* Les plus significatives de ces figures se seroient trouvées divisées en trois grands principaux groupes.

Selon cette hypothèse de Wieland, le lieu de la scène, ou pour mieux dire de cette réunion de scènes, est la place publique d'Athènes. Trois groupes se partagent le champ du tableau.

Dans le premier, on voit le démagogue proposer quelque projet de conquête, par exemple, de la Sicile ou de l'Égypte. Les figures qui l'accompagnent ont tous les caractères de l'orgueil, de l'effronterie et de l'audace. D'autres assistants font paroître des passions opposées. Lesecond groupe est celui du compte rendu par le ministre des finances, autour duquel contrastent des figures joyeuses de parasites, et les mines alongées de ceux qui prévoient la banqueroute. Le troisième groupe se compose de ceux qui accompagnent jusqu'à la prison, le général condamné, et l'on devine bien quelles diversités d'expressions doivent produire les physionomies triomphantes, ou abattues des sycophantes et des bons citoyens.

Telle est l'analyse de la composition imaginée par Wieland pour faire accorder par la peinture, dans un tableau, les diversités d'expressions du Dêmos de Parrhasius.

[1] Aristipps briefe erste Buch. brief. 30.

****

Nous devons dire que l'auteur de cette hypothèse ne s'est pas dissimulé les objections auxquelles elle peut donner prise. En effet, Aristippe qu'il fait parler, tout en critiquant le tableau de Parrhasius, ne laisse pas aussi de faire le procès au commentaire explicatif du docte Allemand. « On ne peut nier (dit-il) que si Parrhasius a voulu « rendre allégoriquement les diversités et toutes les contradictions qui « formoient le caractère du peuple d'Athènes, il n'ait imparfaitement « rempli cette intention, et d'une manière équivoque; car ce qu'il re- « présente n'est point l'idée personnifiée de cet être dont le mot *Démos,* « peuple, renferme l'acception, en tant qu'il avoit un certain caractère « général. Ce n'est au contraire, qu'une quantité donnée d'individus, « faisant partie de ce peuple, localement et momentanément placés « dans telle disposition d'esprit, et prenant part à telle ou telle action. »

Cette objection de Wieland contre sa propre hypothèse est, selon moi, la plus forte. Je suis moins frappé de l'autre critique qu'il met également dans la bouche d'Aristippe, savoir, que ces traits pouvoient convenir également au peuple de Corinthe ou de Syracuse, et que la vue supposée de la place publique d'Athènes étoit un foible moyen de caractériser son sujet. Toutefois (ajoute le critique Allemand) ce défaut doit être considéré, comme étant moins celui de l'artiste, que celui des limites de son art. *Die schuld liegt nicht an im, sondern an dem schranken der kunst.*

Pour moi, je pense que si l'on veut examiner cette hypothèse explicative du Dêmos de Parrhasius, sous le rapport des limites de chaque art, on se convaincra que tout l'esprit de cette explication est de l'esprit d'écrivain, plutôt que de peintre.

Assurément la poésie ne pourroit pas mieux faire, pour exprimer ce tumulte de passions contraires qui agitent tout à la fois, ou tour à tour, cette multitude souveraine, appelée *peuple*, qu'en décrivant

des scènes du genre de celles dont on a donné l'esquisse. Je ne pense pas qu'il y ait même un autre moyen pour le poëte, de rendre l'image d'un tel état de choses, que le moyen descriptif de pareilles catastrophes. Toute autre manière de représenter le peuple et de faire comprendre, en récit, les effets de la folie populaire, seroit froide, et manqueroit son but. Au contraire, le moyen donné à la peinture de représenter des êtres collectifs, est de les personnifier, et de les rendre visibles sous une forme plus ou moins allégorique.

Non qu'on prétende que la peinture ne pût trouver à faire de fort beaux tableaux, dans les sujets imaginés par Wieland; mais d'abord il convient d'observer que ces sujets, loin de pouvoir se trouver réunis et concentrés dans une composition unique, en exigeroient nécessairement trois, tout-à-fait distinctes, et par conséquent seroient la matière de trois grands tableaux. Mais en accordant leur réunion en un seul, qu'y verroit-on? Des individus agissant dans des scènes dont la liaison politique échapperoit aux yeux, quand même le spectateur instruit seroit en état de déduire de ces faits particuliers, une conséquence générale et abstraite applicable au caractère d'un peuple.

****

Outre qu'il y a dans les hypothèses de ces vastes compositions trop, non-seulement de l'esprit du poëte, mais trop aussi de celui qui appartient au goût de la peinture des modernes, je crois qu'il y a encore plus lieu à reproduire contre les inventions de ce genre, la considération dont j'ai déjà touché quelque chose.

L'opinion de Wieland sur le Dêmos de Parrhasius suppose, comme on l'a vu, un tableau d'une très grande étendue. Pour justifier la possibilité d'exécution d'une aussi grande réunion de personnages, par les moyens et les ressources de la peinture d'alors, le critique invoque l'autorité des peintures de Polygnote à Delphes, qui réunissoient un très grand nombre de figures. Nous conviendrons sans peine que la

quantité de figures ou de personnages ne sauroit être ici une difficulté : la plus réelle est celle-ci. Un tableau du genre et de l'étendue que forcent de supposer l'opinion de Wieland, et la comparaison qu'il fait de sa dimension avec ceux de Polygnote, n'auroit pas pu avoir été placé, selon ce qu'on sait des usages du tems, ailleurs que dans un lieu public. Or ici revient, et avec beaucoup de probabilité, le sentiment de M. de Caylus, sentiment que nous avons combattu, lorsqu'il n'étoit question que de plaisanterie ou d'ironie politique, sous le masque de la caricature. Oui, le peuple d'Athènes souffroit sa propre critique, l'exemple du théâtre nous le prouve; toutefois il n'aimoit que celle qui le faisoit rire, celle où l'hyperbole de la parodie ôtoit à la vérité le sérieux d'un portrait offensant.

Mais loin qu'il y eût eu le plus petit mot pour rire dans ces manières de représenter le peuple d'Athènes, selon MM. de Piles, de la Nauze et Wieland, il faut dire que de pareilles scènes auroient, dans leur réalité imitative, offert à la vanité des Athéniens, une image moins satirique encore qu'injurieuse. Il n'est donc permis de chercher l'*ingeniosum* de la peinture de Parrhasius que dans ces motifs de plaisanterie et de raillerie facétieuse, dont l'art du pinceau emprunte quelquefois, et quelquefois fournit l'esprit à celui de la parodie dramatique.

On a déjà vu que le théâtre avoit pu accoutumer le peuple, ou le Dêmos d'Athènes, à se voir personnifié sur la scène. Quoique cette sorte de personnification soit, selon moi, le nœud de la question à résoudre, j'avoue que le personnage burlesque de la comédie des chevaliers, ne prête point au peintre une image, à laquelle puissent s'appliquer les divers contrastes du personnage comique de Parrhasius. Je crois encore moins que la forme sous laquelle il représenta son Dêmos ait été, comme l'a prétendu M. de Caylus, celle que les anciens, par exemple, donnèrent aux villes personnifiées, et, par exemple, à la ville de Rome. Nous ignorons si la ville de Minerve eut aussi sa manière d'être figurée symboliquement, comme nous voyons sur le piédestal d'une statue de Tibère à Pouzzol, quatorze villes de

l'Asie mineure sculptées de bas-relief avec leurs emblèmes. Dans tous les cas, cette configuration symbolique n'auroit eu aucun rapport avec celle du Dêmos. L'idée de ville et son nom comportoient une tout autre acception.

Aussi ne voyons-nous pas que c'ait été sous cette image qu'Aristophanes ait fait paroître le personnage comique de son Dêmos; ce fut sous le masque d'un vieillard imbécille. Nous lisons dans Pline[1] que le peintre Aristolaüs, fils et disciple de Pausias, avoit figuré le peuple d'Athènes (*cujus imago attica plebis*). Remarquons le mot *plebis*, qui en latin n'est pas synonyme de *populi*. D'où l'on peut conclure, avec beaucoup de vraisemblance, que si cette figure n'étoit pas elle-même, dans le goût de celle de Parrhasius, une image fantastique et plaisante, elle ne dut pas non plus offrir la forme noble et allégorique des villes personnifiées. Il faut dire cependant que, selon Pausanias [2], il y avoit au Céramique un portique où l'on avoit peint *Thésée*, la *Démocratie* et le *Démos*. Car, ajoute-t-il, on prétend queThésée étoit l'auteur de l'égalité de l'*Isopoliteia*, mais l'écrivain n'a donné aucune description de ces figures.

****

Mon opinion étant que c'est selon le goût et dans l'esprit de la caricature, qu'il faut chercher à se figurer la composition de Parrhasius, et à s'expliquer la notion que Pline en a donnée, j'avoue que ce champ, qui est celui des créations fantastiques, est aussi celui des suppositions arbitraires. Il m'aura donc été plus facile de prouver ce que ne fut pas la peinture du Dêmos, qu'il ne le sera de dire ce qu'elle fut en effet.

Ce qu'elle fut en réalité, cela ne se peut. Qu'il me soit permis seulement, d'après l'analyse de l'ouvrage et la discussion précédente,

(1) L. XXXV, c. 2.

(2) L. 1, c. 3.

d'augurer d'une tout autre manière qu'on ne l'a fait jusqu'ici, ce qu'elle auroit pu être, en interrogeant le goût d'un grand nombre de caprices pittoresques des anciens, les analogies qui s'offrent dans plus d'un passage des écrivains même contemporains, et encore la manière dont beaucoup de nos artistes seroient portés à traduire en dessin, le programme de la description de Pline.

Nous avons vu que, de l'aveu même de Wieland, ce n'est pas peindre un peuple dans l'ensemble de son caractère, que d'en représenter quelques individus, ou quelques événements séparés. Si l'on se rappelle ensuite les paroles de Pline, *et omnia pariter ostendere*, on conviendra, je pense, qu'une des conditions imposées par ce texte, doit être que toutes les expressions des passions contradictoires du Dêmos athénien, se présentent aux yeux du spectateur, sous une image simple à la fois et complexe qui les rassemble.

Deux idées me paroissent donc pouvoir être proposées pour remplir cet objet. La première auroit consisté à répéter, dans un espace assez borné, et dans une petite proportion, le personnage du Dêmos, qu'on peut supposer avoir reçu des faiseurs de caricature, comme cela se voit de nos jours, chez une nation voisine, une manière d'être à laquelle tout le monde le reconnoissoit. Qu'est-ce qui empêcheroit de supposer que Parrhasius se seroit plu à figurer, comme dans une sorte de frise, dix à douze fois le même personnage, toujours diversifié par les expressions contrastantes et rapprochées de la physionomie, par des attitudes et des mouvements d'une pantomime comique, en rapport avec chaque passion; de sorte que dans cette peinture, comme cela arrive sur la scène, on auroit vu, sous des déguisements ingénieux, le personnage faire tout à la fois croire et douter qu'il fût le même.

Parrhasius semble avoir excellé dans cette partie de la peinture qu'on appelle l'expression. On peut le conjecturer d'après le dialogue de Xénophon [1], entre ce peintre et Socrate, où ce dernier lui de-

[1] Xenoph. Memorabil., l. III, c. 10.

mande si *la noblesse ou la bassesse du cœur, l'honnêteté ou la sagesse, l'insolence ou la grossièreté, ne peuvent point se manifester par les traits du visage, par les attitudes et les mouvements.* On ne sauroit dire que Xénophon ait eu en vue dans ce dialogue, un ouvrage en particulier de Parrhasius. Si cependant celui-ci eût conçu l'idée satirique de son Dêmos, dans le sens de l'hypothèse qu'on vient d'esquisser, il y auroit lieu au rapprochement qu'on se contente d'indiquer. Mais le passage cité peut toujours donner à connoître que Parrhasius étoit doué du talent d'exprimer les passions, et c'est tout ce que j'ai voulu faire entendre, car je tiens peu à cette première hypothèse.

****

Dès qu'on en est réduit aux conjectures, j'avoue que je préférerois pour satisfaire à l'*argumento ingenioso* du tableau, une autre idée, dont le goût bien connu, et le genre de talent de Parrhasius, m'ont fait de tout tems naître le soupçon.

Ce peintre, d'après le passage de Pline [1], emprunté aux écrivains grecs, fut doué d'une grande fécondité (*fecundus artifex*). Il laissa ce que nous appellerions aujourd'hui de nombreux portefeuilles de dessins, dont les artistes, dit-on, avoient fait leur profit. *Multa graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis ejus ex quibus proficere dicuntur artifices.* Son goût le portoit à faire de petits tableaux, où par délassement, il se livroit aux caprices et aux badinages d'une imagination pétulante. *Pinxit et minoribus tabellis libidines eo genere petulantis* [2] *joci se reficiens.* J'ai traduit *libidines* par caprices [3], et non, comme on l'a fait, par *ouvrages licencieux.*

(1) L. XXXV, c. 10.

(2) *Voyez* chez Pline le mot *petulanti pictura* à l'article de Ctesiloque, qui avait fait une caricature de Jupiter accouchant de Bacchus, l. XXXVI, c. 11.

(3) Note sur le peintre *Arelius*, dont Pline, l. XXXV, c. 10, à la fin dit : *Nisi flagitio insigni corrupisset artem.*

Il me semble que si l'on vouloit établir quelques parallèles des peintres de l'antiquité avec les peintres modernes, celui d'entre ces derniers qu'on pourroit donner comme pendant à Parrhasius, seroit Léonard de Vinci, qui eut aussi en partage le don de l'expression, et qui, comme le peintre grec, s'y étoit singulièrement exercé, ainsi qu'on le voit par les nombreuses caricatures, dont il a laissé les dessins, genre de caprices où il excella.

Ce peu de notions doit donner à entendre, qu'il n'est pas nécessaire de supposer au tableau du Dêmos de Parrhasius l'ampleur, ni à sa composition l'étendue que l'on a imaginée. Pline nous apprend que plus d'un peintre avoit fait de petits tableaux (de genre) qui se vendoient plus cher que les plus grands ouvrages de bien d'autres, (*quam maxima multorum* [1]) et on vient de voir que c'étoit aussi dans de petites dimensions (*minoribus tabellis*) que Parrhasius se livroit aux caprices de son pinceau.

Pourquoi ne supposeroit-on pas que ce Dêmos, devenu célèbre et par la singularité plaisante de son sujet, et par le talent d'expression comique que l'artiste y avoit développé, auroit été un de ces caprices qui lui étoient familiers? Pourquoi n'admettroit-on pas que c'auroit été une caricature à la fois risible et savante, qui auroit réuni dans les combinaisons d'une espèce d'être fantastique, l'unité de sujet à la multiplicité d'expressions qu'il comportoit.

Si l'on se refusoit à cette supposition, ce ne seroit pas du moins parce qu'on révoqueroit en doute le fréquent emploi de ces conceptions chimériques dans l'antiquité, et chez les Grecs surtout. Aucun peuple ne fut plus fécond que le peuple athénien en ce genre de créations (j'entends celles qui sont indépendantes des allégories religieuses), depuis surtout que les tapisseries de Perse, comme Aristophanes le fait dire à Euripide [8], eurent répandu le goût de

(1) L. XXXV.

(8) Coméd. des Grenouilles, vers 937.

l'Orient pour les associations bizarres d'êtres et d'animaux fantastiques.

Qui ne sait à quels travestissements burlesques devoient être habitués les spectateurs des comédies d'Aristophanes? C'est là qu'on voyoit figurés, on peut le dire, avec les apparences de la réalité, toutes sortes de monstres comiques, dont nos faiseurs de caricatures ne nous donnent que de foibles idées, et de légères esquisses. Outre celles dont ce qu'il faut appeler le *génie de la mascarade* remplissoit la scène et les chœurs des pièces, le poëte n'étoit pas lui-même avare de descriptions et de comparaisons tirées du même ordre de fantaisies. Ainsi, un intermède de la comédie des Guèpes contient une satire de l'administration de Cléon, sous l'emblème d'une réunion d'animaux immondes.

Partout où la licence démocratique a pu s'établir ou s'immiscer dans quelques parties d'un gouvernement, on retrouve le goût des caricatures satiriques. Rien de plus fréquent chez un peuple voisin de nous que ces satyres dessinées des personnages les plus marquants, réprésentés sous les formes d'animaux à plusieurs corps et à plusieurs têtes, qui ne laissent pas que de rendre fort reconnoissables les portraits de leurs originaux.

Ce que nous appelons du mot moderne *arabesques,* avoit été chez les anciens, un genre de peinture qui admettoit tous les jeux de l'imagination. C'est vraiment la meilleure école de la plaisanterie figurée, de la caricature et de la parodie qui s'adresse aux yeux. Là se trouve le recueil le plus complet de tous les assemblages d'animaux les plus incohérents, d'associations les plus capricieuses, conceptions empruntées à d'antiques manières d'écrire chez certains peuples, et de fixer certaines idées complexes, caractères qui, après avoir perdu leur signification originaire, finirent par former le répertoire des badinages de l'ornement.

On croiroit volontiers aussi que ces images emblématiques de plusieurs espèces d'êtres, combinés en un seul, auroient pu devenir dans le langage poétique ou philosophique, des métaphores propres à ex-

primer certaines idées morales. Il régnoit chez les anciens une opinion de ce genre relative à la nature de l'homme. On disoit que Prométhée en avoit composé la substance de quelques parcelles dérobées à l'instinct de chaque espèce d'animaux. Horace nous a conservé cette tradition allégorique. *Fertur Prometheus addere principi limo coactus particulam undique desectam et insani leonis vim stomacho apposuisse nostro.* Ainsi le cœur de l'homme formé de ces éléments divers auroit reçu du lion l'irascibilité; l'animal immonde qui se plaît dans la fange lui auroit communiqué les penchants bas et honteux; l'astuce et la ruse auroient été empruntées au renard (1).

On peut voir aux planches 48, 49, 50 et 51 du *Museum Florentinum,* tome I, par Gori, une suite nombreuse de compositions sur pierres gravées, que le commentateur appelle des *grylles* ou des *gryphes,* et qui offrent des assemblages aujourd'hui énigmatiques soit de têtes humaines au nombre de sept à huit, soit de fragmens d'animaux divers, disposés de manière à former un seul animal grotesque, avec les têtes ou les parties tronquées de plusieurs. L'opinion de quelques savants, selon Gori, est que ces assemblages emblématiques furent l'ouvrage de certaines sectes, qui voulurent désigner les divers penchants de l'homme soit vicieux, soit vertueux, dont on retrouve une sorte de caractère chez les animaux. *Ostendere varios hominum affectus, virtutes et vitia quæ proxime brutis accedunt* (2). M. de Caylus a pensé que ces espèces de *grylles* sont des satires de quelques personnes (3).

****

Je ne m'étendrai pas davantage sur ces explications, qui peut-être en solliciteroient d'autres. Le fond de cette discussion m'est étranger, et la raison, c'est-à-dire l'origine des caprices qu'on a cités, peut n'avoir

(1) *Voy.* le commentaire de Jean Bond.
(2) Mus. Flor., tom. I, pag. 104.
(3) Rec. d'antiq., tom. V, pag. 40-92.

qu'un rapport fort éloigné avec le motif de celui de Parrhasius. Je ne veux tirer de ces nombreux exemples que des autorités en faveur de l'explication que j'en donnerai. Or, cette explication, j'ai prétendu la fonder sur un usage beaucoup plus général qu'on ne pense chez les anciens. Ce fréquent usage, soit dans les ouvrages de l'art, soit dans les métaphores des poètes, soit dans les allusions des écrivains, fut d'associer dans des combinaisons fantastiques les êtres les plus incompatibles, fut de chercher dans les caractères des animaux les images visibles des passions humaines, fut de faire ainsi parler aux yeux ce que le discours ne sauroit rendre, fut peut-être aussi, à l'instar de l'apologue, d'insinuer sous le voile de la fiction certaines vérités que leur nudité auroit rendues révoltantes.

C'est pourquoi je n'imagine pas que Parrhasius, pour peindre allégoriquement le monstre polycéphale de la démocratie d'Athènes, eût pu recourir à un meilleur expédient, à une invention plus expressive, que de combiner ainsi en un tout, dont chaque partie seroit empruntée à des animaux divers, les passions soit différentes, soit contradictoires de l'hydre politique qu'Horace appelle *Bellua multorum capitum* [1]. (*Voyez* la planche à la fin de la dissertation.)

Comme dans l'image que j'ai imaginé de restituer du Dêmos de Parrhasius, il ne sauroit être question que d'une conjecture vraisemblable, j'espère qu'on ne me demandera à l'appui de mon hypothèse que des analogies probables, que des autorités par induction en faveur du genre, et non de l'espèce même du projet de restitution. L'espèce ici c'est le dessin que je produis, et que, comme tel, j'abandonne à toutes les censures; car je ne saurois vouloir dire que tel fut en réalité le Dêmos de Parrhasius. Si l'on accordoit la probabilité de l'invention ou de l'idée, ce seroit à chacun de refaire le dessin selon son goût. C'est donc plutôt le genre de l'invention que je voudrois faire approuver. Dans le fait, ce que je propose pour l'explica-

[1] Horat., l. I, epist. 1.

tion du passage de Pline est particulièrement le choix du motif général, est l'idée de l'*argumentum ingeniosum*, et non le *specimen* qu'en donne mon dessin, plutôt pour faire comprendre ma pensée, que pour reproduire la réalité de l'œuvre du peintre grec.

On comprend dès-lors quel intérêt j'ai de faire voir que l'idée à laquelle je me suis attaché étoit fort dominante au temps de Parrhasius, fort du goût des Athéniens, enfin que de semblables conceptions avoient cours ailleurs encore que dans la peinture.

****

Je trouve de ce que je viens d'avancer un exemple assez frappant, ce me semble, dans Platon. Cet écrivain, poète autant que philosophe, et contemporain de Parrhasius, a prodigieusement emprunté d'images et de comparaisons aux arts du dessin. On jugera si l'écrivain, dans le passage qu'on va citer, n'auroit pas pu avoir en vue la peinture de Parrhasius, ou si le peintre n'auroit pas été, dans la conception de son tableau, inspiré par le souvenir de l'allégorie de l'écrivain. Accordons, si l'on veut, que ce ne soit ni l'un ni l'autre. Cela prouvera toujours qu'alors il y avoit, comme cela arrive en tout temps, un certain fond d'idées ou d'images ayant cours, d'inventions qui circuloient, et que chaque art s'approprioit à sa manière et pour des fins différentes.

Platon dans sa *République* [1], se proposant de montrer que le bonheur consiste dans la vertu, par conséquent à réprimer par la sagesse les penchants vicieux, les passions brutales, à cultiver au contraire les affections honnêtes que l'instinct fait naître dans l'ame, et qu'il peut aussi combattre, a eu recours à une image du genre de celles dont je parle. Il s'est plu à figurer par le discours un être dans l'intérieur duquel il place, en les personnifiant, l'instinct

(1) L. 9, vers la fin.

sous la forme d'un lion, la sagesse sous celle d'un homme, et l'ensemble des passions sous l'image d'un monstre multiforme. Il se demande s'il conviendra de nourrir le monstre à plusieurs têtes, ou si, au contraire, l'homme ne devra pas chercher, comme le fait, pour ses arbres, un habile cultivateur, à tailler et émonder les têtes d'animaux féroces, s'aidant à cet effet de la force du lion, et au contraire à nourrir et apprivoiser les têtes des animaux domestiques.

Voilà l'analyse succincte du passage de Platon.

Voici maintenant les paroles de cette allégorie qui ont rapport à mon sujet.

« Formons, dit Socrate, par la pensée (ou le discours), une image de « l'ame. — Quelle sorte d'image? (lui demande-t-on) Une image, « répond-il, telle que Thrasymède y reconnoisse ce qu'il en a dit. « — Comment? — Une image dans la forme de celle qu'on dit avoir « appartenu à la Chimère, à Scylla, à Cerbère, et à beaucoup d'autres « animaux formés d'un assemblage de plusieurs réunis en un seul. « Faites-vous donc une semblable image, c'est-à-dire, d'un seul « animal, mais multiple et polycéphale; composez-le en partie de têtes « d'animaux domestiques, en partie de bêtes sauvages, disposées en « rond, qu'il puisse à son gré reproduire ou changer. Ce seroit là (dit « l'interlocuteur) l'ouvrage d'un excellent artiste, cependant, comme « la pensée (ou le discours) va plus vite que la cire (ou le pinceau), « l'image est faite, etc. » [1]

[1] ... Εικόνα πλάσαντες τῆς ψυχῆς λόγῳ· ἵνα εἰδῇ ὁ ἐκεῖνα λέγων οἷα ἔλεγέ Ποίαν τινὰ ἢ δ'ὅς· Τῶν τοιούτων τινά (ἡν δέγὼ) οἷαι μυθολογοῦνται παλαιαὶ γενέσθαι φύσεις ἥ τε Χιμαιρας, καὶ ἡ Σκύλλης, καὶ Κερβερου, καὶ ἄλλας τινες συχναί λέγονται συμπεφυκυῖαι ἰδέαι πολλαὶ εἰς ενγενέσται· Λέγονται γαρ ἔφη. Πλάττὲ τοίνυν μίαν μὲν ἰδέαν θηρίου ποικίλου καὶ πολυκεφάλου, ἡμέρων δε θηρίων ἔχοντος κεφαλάς κύκλῳ καὶ ἀγρίων, καὶ δυνατου μεταβάλλειν καὶ φύειν ἐξ αυτοῦ ταῦτα παντα. Δεινοῦ πλαςου (ἔφη) τό ἔργον : ὅμως δὲ, ἐπειδὴ ἐυπλαςότερον κηροῦ καὶ των τοιούτων λόγος, πεπλάσθω. *De Rep., lib.* 9, *in fine.*

Imaginem animæ verbis figuremus, ut qui illa dixit qualia dixerit recognoscat. Qualem? talem aliquam quales quondam memorantur fuisse naturæ Chimeræ ipsius, Scyllæ et Cerberi et aliæ multæ, in quibus feruntur variæ in eodem formæ congenitæ. Feruntur quidem. Finge itaque figuram unam

Je le répète, mon intention n'est pas de supposer que de la peinture de Parrhasius et de l'allégorie de Platon, l'une ait été le modèle ou la copie fidèle de l'autre. Il y a sans doute entre elles une diversité soit de sujet, soit d'objet, qui s'oppose à l'idée d'une imitation formelle d'un côté ou de l'autre. Toutefois il est difficile de ne pas être frappé d'un certain air de famille entre ces deux inventions. Si j'avois à dire ensuite lequel du peintre ou de l'écrivain auroit emprunté à l'autre l'idée de cette fiction, je ne balancerois pas à prétendre que, par plus d'une raison, l'ouvrage du pinceau, soit à raison de sa propriété sensible, soit à cause de sa publicité, auroit eu l'initiative sur la description de Platon. Dans tous les cas, Pline s'étant contenté d'énumérer les différentes passions que Parrhasius avoit rendues sensibles, par son *argumentum ingeniosum*, pour représenter son *Dêmos*, et ne nous ayant rien dit du moyen employé par lui dans cette composition, j'ai cru ne pouvoir rien offrir qui fût plus en rapport avec mon hypothèse que l'allégorie d'un écrivain contemporain, qui personnifie de la manière que j'ai essayé de le faire, c'est-à-dire sous la forme d'un animal à plusieurs têtes, les vices et les passions contradictoires de l'ame.

****

Si en effet nous reprenons le récit de Pline, ne paroîtra-t-il pas assez naturel, dans l'espèce d'une peinture satirique, et d'après le grand nombre d'exemples du même genre cités plus haut, de penser que Parrhasius auroit pu réunir, dans l'invention d'une seule figure, c'est-à-dire d'une sorte de monstre ou d'animal multiple et polycéphale, θηρίω ποικίλου χαι πολυχεφαλου, un nombre quelconque de têtes, dont les caractères et les ressemblances auroient été empruntées à

bestiæ variæ admodum et capita in orbem multa habentis, capita, inquam, partim bestiarum domesticarum, partim agrestium, quæ et permutare et producere ex se hæc omnia possit. Novi pictoris artificium narras, tamen, cum ad fingendum sermo quam cera facilior sit, fingatur.

certains animaux apprivoisés, ou sauvages, ἡμέρων δὲ θηρίων καὶ ἀγρίων. De là seroient résultés, d'une manière très sensible aux yeux comme à l'esprit, les divers contrastes des passions qui agitent tout ensemble ou tour à tour la démocratie, et qui, en retranchant du texte de Pline quelques répétitions évidemment synonymiques, auroient pû être au nombre de dix.

La peinture satirique a, comme l'on sait, deux manières d'opérer ces sortes de métamorphoses, auxquelles on affecte aussi le nom de caricatures. C'est quelquefois de donner au corps humain des têtes d'animaux, d'autres fois, ce qui est d'un effet plus plaisant, c'est de surmonter ou l'animal, ou les cols d'animaux, de têtes humaines, mais dessinées selon le système exagéré de la ressemblance, qu'offrent certains traits et certains contours d'une figure d'animal, avec la physionomie de tel ou tel homme.

Il n'y a personne qui ne connoisse les rapprochements nombreux que le dessin a faits depuis long-temps des différents caractères de têtes et de physionomies humaines, avec les différents types des têtes d'animaux de toute espèce, rapprochements qui se fondent sur les seules conformations du crâne et de l'ostéologie maxillaire. On peut là-dessus consulter Camper, mais surtout Lebrun et Lavater, qui ont laissé des traités sur cette sorte d'imitation, et en ont donné de nombreux exemples. L'antiquité elle-même nous en a transmis les rudiments dans les facéties de l'arabesque, et dans les nombreux caprices des pierres gravées dont on a parlé.

Il me semble que lorsqu'on veut réaliser par le dessin l'idée multiple que le texte de Pline nous a laissée, de la peinture du Dêmos de Parrhasius, il ne peut y avoir que deux partis à prendre, ou de multiplier la figure du Dêmos autant de fois qu'il y a de passions distinctes à exprimer, soit par la physionomie, soit par l'action, ou d'en resserrer l'idée en la ramenant à une seule image, mais ayant la propriété d'être à la fois simple et complexe. Je ne parle plus de ces vastes compositions, dont l'invraisemblance se démontre d'elle-

même, comme je crois l'avoir montré. Mais on pourroit citer à l'appui de la figure du Dêmos, répétée dix à douze fois, une peinture assez célèbre d'Holbecn, qu'on appelle la *Danse des morts*, et qui fut exécutée dans l'hôtel de ville de Bâle. On y voit la figure de la Mort toujours la même, représentée autant de fois que l'artiste a imaginé de personnes de tout âge et de toute condition, avec lesquelles il l'a groupée. J'ai déjà dit qu'une pareille conception seroit assez propre à expliquer les dix ou douze manières d'être du Dêmos, si l'on pouvoit supposer raisonnablement qu'elle eût pu orner en grand un lieu public.

Je tiens toutefois à donner de beaucoup la préférence à l'image du Dêmos sous la forme allégorique dont on trouve l'idée partout, et sous la métaphore banale d'un être polycéphale, d'un monstre multiforme, et, pour emprunter les expressions du passage de Platon, ressemblant à la Chimère, à Cerbère ou à Scylla.

On sait que l'art antique avoit personnifié l'écueil, où alloient se briser les vaisseaux à l'entrée du détroit de la Sicile, sous la figure d'un monstre féminin, se terminant vers le milieu du corps par une sorte de ceinture d'animaux marins, de chiens aboyants, etc. Peut-être pourroit-on imaginer la démocratie d'Athènes, personnifiée par les emblèmes connus de cette ville, et représentée aussi à mi-corps, au milieu d'un cercle formé de serpents à têtes humaines, qui auroient exprimé tout ce que comporte de passions contradictoires cet être politique appelé par Aristote *tyran à mille têtes.*(1)

Je laisserois volontiers l'option entre cette conception et une autre du même genre, dans laquelle j'ai cru cependant trouver quelque chose de plus favorable encore au talent que l'on reconnoît avoir été celui de Parrhasius.

(2) Aristot., politic., l. 4, c. 15.

****

Je me demande donc pourquoi cet habile peintre d'expression, ce faiseur de grylles et de caprices pittoresques, n'auroit pas, pour figurer le Dêmos d'Athènes, préféré l'idée de Platon. Pourquoi n'auroit-il pas tenté d'exprimer, dans l'ensemble d'une réunion nouvelle d'animaux fantastiques, le monstre polycéphale de la démocratie, à l'aide d'un corps propre à indiquer aux yeux le nom de la ville, et qu'auroient surmonté diverses têtes d'hommes combinées avec les caractères d'animaux connus pour être les types de chacune des passions de la multitude?

Par exemple, est-ce qu'une tête à face humaine, mêlée de la ressemblance, et avec la crinière du lion, n'auroit pas rappelé à tous les spectateurs l'idée de l'injustice dont l'apologue si connu du partage *léonin* a voulu que cet animal devînt l'infaillible symbole? Auroit-on manqué de reconnoître la douceur ou la mansuétude dans une tête de brebis à face humaine? Une figure empruntée aux traits d'un singe n'auroit-elle pas pu désigner clairement la colère? La férocité ne se seroit-elle pas montrée de façon à ne pouvoir être méconnue de personne, sous la ressemblance d'un dragon? La figure empruntée de celle du lièvre n'auroit-elle pas représenté la poltronnerie qui fuit? Quel symbole plus clair d'une basse humilité que la tête penchée et les longues oreilles de l'âne? On n'auroit, je pense, été embarrassé que du choix entre les volatiles, pour peindre, par le mélange de leurs traits, le rengorgement du glorieux, et l'air de l'homme hautain et superbe. Qu'on suppose, si l'on veut, sous l'emblème du papillon, une sorte de marote à têtes variables, on aura le *varium* et l'*inconstantem* de la description. Si l'on vouloit ensuite disposer ces têtes de manière à décrire une sorte de cercle, κυκλω, comme l'a dit Platon, on pourroit trouver une conformité de plus avec la forme de son monstre imaginaire.

****

Une condition qu'il ne faut pas oublier de remplir, en essayant de reproduire une image quelconque du Dêmos de Parrhasius, c'est que cette image pouvant être, à la vérité, celle de tout peuple démocratiquement constitué, doive désigner cependant de manière à ce qu'on ne puisse pas s'y méprendre le peuple d'Athènes : *Pinxit Demon Atheniensium*, dit Pline. On a vu que le défaut de certaines hypothèses, sur la composition de ce sujet, étoit de pouvoir s'appliquer indistinctement à d'autres peuples. Pour éviter cet inconvénient, j'ai cru devoir faire choix, dans cette composition chimérique, d'un moyen qui fît reconnoître sans aucune ambiguité le peuple athénien; ce moyen est la représentation précise de l'animal qui, sur les médailles d'Athènes, est l'emblème si connu de cette ville, savoir, la *chouette sur le vase*. Si j'ai donné deux corps à cet oiseau symbolique, outre plus d'un exemple sur les monnoies antiques, comme sur les monnoies d'Alexandrie, celui de l'aigle à deux têtes, on pensera qu'ayant ici à multiplier beaucoup plus les têtes du monstre polycéphale, le double corps de la chouette me devenoit nécessaire. Je me permettrai de faire encore observer que le sujet tout-à-fait capricieux de cette représentation ne doit pas être jugé avec plus de sévérité que n'en comportent les badinages de l'arabesque.

C'est ainsi que j'ai tenté de rendre compte de la possibilité d'une composition dont M. de Caylus avoit cru l'exécution hors des moyens de la peinture. J'ai osé même en réaliser l'hypothèse dans une esquisse à laquelle, je le sens bien, il doit manquer le talent et l'esprit qui surtout sont, pour la plaisanterie graphique, comme pour toute autre, les conditions propres à en faire pardonner l'emploi. J'espère toutefois que ce dessin trouvera l'excuse dont il a besoin dans le motif même qui l'a fait entreprendre, à l'appui d'une dissertation où l'on s'est proposé bien moins d'affirmer comment fut conçu et exé-

cuté le Dêmos de Parrhasius, que de faire voir d'abord comment il ne le fut pas, et ensuite comment il est permis de supposer qu'il auroit pu l'être.

****

Je me suis proposé d'établir dans cette dissertation:

1° Qu'il ne sauroit y avoir aucune raison de révoquer en doute, avec M. de Caylus, le fait de l'existence du tableau de Parrhasius, représentant le *Dêmos athénien,* sous prétexte que cette peinture eût été une satire du gouvernement populaire; qu'au contraire cette satire pittoresque fut parfaitement d'accord avec la licence de l'ancienne comédie, qui avoit dû naturellement en inspirer le goût au peintre, et lui en offrir des modèles;

2° Qu'en interprétant la description faite de cette peinture, par Pline, M. de Caylus paroît avoir abusé de l'imparfait *volebat,* dans le texte de l'écrivain, en faisant entendre que le peintre n'auroit eu que la volonté d'exécuter ce qu'il n'auroit point effectué réellement dans son tableau;

3° Que la difficulté d'expliquer ce tableau d'après les termes de la description, consistant dans la réunion impossible à opérer, en une figure, de dix à douze expressions presque toutes opposées entre elles, plus d'un commentateur s'est abusé en cherchant le moyen d'en rendre l'effet et l'idée par une cumulation de diverses actions séparées, mais réunies dans une grande composition;

4° Que si les dix ou douze caractères de la description sont effectivement beaucoup trop nombreux pour pouvoir être exprimés par un seul personnage, de quelque façon qu'on s'y prenne, les grandes compositions imaginées par de Piles, la Nauze et Wieland, outre le faux réel qu'elles auroient offert en peinture, outre l'impossibilité où elles auroient été de rendre avec clarté l'idée de Parrhasius, auroient exigé un grand local dans un édifice public, et seroient ainsi devenues un objet sérieusement injurieux, une grave et offensante accusation contre le peuple d'Athènes;

5° Qu'il semble dès lors indispensable d'avoir recours à un motif de plaisanterie, et dans le genre de la caricature, dont l'effet compatible avec la licence démocratique est beaucoup moins offensant qu'il ne le paroît, ce que prouvent de nombreux exemples modernes;

6° Que Parrhasius nous est indiqué par Pline lui-même comme s'étant adonné à ce genre de plaisanterie piquante et inoffensive à la fois, et comme ayant fait de petits tableaux, les seuls qui conviennent à ce genre;

7° Que l'antiquité figurée nous offre, en très-grand nombre, des assemblages capricieux et grotesques de têtes d'animaux, où le goût de la peinture va volontiers chercher des modèles d'expression qu'il applique avec plus ou moins de caricature aux physionomies humaines;

8° Que le besoin de faire voir en un seul sujet et embrasser d'un seul coup-d'œil (*omnia pariter ostendere*) une douzaine d'expressions diverses, ou contraires les unes aux autres, aura dû suggérer au peintre grec l'emploi d'un semblable moyen pour exprimer et donner à comprendre aux yeux, dans un seul être fantastique, l'assemblage de passions et d'affections contradictoires dont se compose le monstre polycéphale de la démocratie;

9° Que ces images polycéphales, ainsi que leurs idées, étoient fort en vogue au temps de Parrhasius, soit sur le théâtre d'Athènes, soit chez les plus célèbres écrivains;

10 Que si l'on n'admet pas, comme étant le plus vraisemblable, que ce seront les écrivains qui auront emprunté ces métamorphoses aux peintres, il deviendroit alors probable que Parrhasius auroit pu devoir l'idée de son Dêmos à une de ces créations imaginaires qu'on trouve dans Platon, et dont l'espèce nous a paru propre à légitimer l'hypothèse explicative que nous avons hasardée de la description de Pline.

LE DEMOS DE PARRHASIUS

Pinxit & Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. Volebat namque Varium, Iracundum, Injustum, Inconstantem, eundem Exorabilem, Clementem, Misericordem Excelsum, Gloriosum, Humilem, Ferocem, Fugacem, que, & omnia pariter ostendere. PLIN. L. 35.

RESTITUTION

DU

BÛCHER D'HÉPHESTION

DÉCRIT PAR DIODORE DE SICILE, Liv. XVII,

OU

DISSERTATION

SUR LA MANIÈRE DE RESTITUER CE MONUMENT

DANS UN SYSTÈME

TOUT-A-FAIT DIFFÉRENT DE CELUI DE M. DE CAYLUS.

AVEC DEUX PLANCHES.

RESTITUTION

DU

BÛCHER D'HÉPHESTION

DÉCRIT PAR DIODORE DE SICILE.

En entreprenant de reproduire le célèbre bûcher d'Héphestion, décrit par Diodore de Sicile, et de le retracer sous un ensemble de formes très-différentes de celles que M. de Caylus lui a données dans le dessin qui accompagne son Mémoire, je me crois dispensé de répéter ce que j'avois cru nécessaire d'énoncer au commencement de la dissertation, où je me trouvai obligé de combattre les conjectures de ce savant antiquaire sur le char funéraire d'Alexandre.

Je ne parlerai donc ici ni du degré de certitude auquel peuvent prétendre les preuves et les démonstrations qu'on emploie à reproduire, d'après de simples descriptions, les monuments de l'antiquité, ni des lumières que l'analogie fournit à la critique en de pareils sujets, ni de la réserve avec laquelle on doit contredire ceux qui ont marché les premiers dans cette carrière, surtout quand d'honorables et d'utiles travaux leur ont assuré une place distinguée, parmi les bienfaiteurs des lettres et des arts.

Lorsque, pour la restitution du char funéraire d'Alexandre, je fus forcé d'établir une discussion, si l'on peut dire contradictoire, avec M. de Caylus, j'ai cherché à le disculper, autant qu'il étoit possible, des fautes qu'il m'a paru avoir commises, soit dans son dessin, soit dans son commentaire du passage de Diodore, en rejetant une partie de ses erreurs sur l'état du goût de son temps, et des connoissances acquises alors en fait d'art et d'architecture antique.

Mais la discussion dans laquelle je vais entrer ne m'obligera point de me mesurer ainsi pied à pied, et partie par partie, avec l'opinion de M. de Caylus. Le texte de Diodore de Sicile ne me paroît contenir que fort peu d'objets susceptibles de controverse, surtout à l'égard des sujets dont se composa la décoration du bûcher d'Héphestion; la traduction dont M. de Caylus s'est servi me paroît irréprochable dans la plupart de ces points. Comme ensuite M. de Caylus n'a recomposé son monument qu'avec les parties d'ornement décrites, objets dont l'explication offre très-peu de difficultés, la seule censure qu'un goût délicat pourroit se permettre à l'égard de ces ornements s'adresseroit plutôt au style dans lequel ils sont dessinés qu'à la manière dont leur description a été entendue.

Si à cela se fût bornée la différence de mon opinion avec l'opinion du célèbre antiquaire, je n'aurois ni pensé à entreprendre la discussion actuelle, ni imaginé qu'un changement de style, dans la conception et le dessin des figures décrites, méritât de devenir le sujet d'une dissertation expresse, surtout à l'égard de ceux qui s'occupent des monuments, moins en vue de l'art, que sous leurs rapports avec l'intelligence des écrits anciens et des choses passées.

Dans le fait, le goût de dessin et de composition d'ornements qui régnoit assez généralement au temps de M. de Caylus, étant reconnu pour avoir trop peu de conformité avec celui de l'antique, si l'ensemble du monument, tel qu'il l'a représenté, ne devoit souffrir aucun reproche, il suffiroit de redessiner dans les mêmes espaces les mêmes sujets, mais d'un autre goût et d'une manière différente : or une telle modification n'exigeroit que le crayon d'un dessinateur plus exercé dans le style antique.

Convaincu cependant qu'il faut prendre une tout autre idée de cette composition, et faire jouer à ses ornements un autre rôle, je n'ai pas cru qu'on pût se borner à les présenter dans une réunion de frises vues l'une au-dessus de l'autre, et comme destinées à former ainsi le total de l'édifice.

Ici commence à s'apercevoir la différence dont j'ai parlé, entre la manière dont M. de Caylus a composé par les seuls sujets d'ornement décrits l'ensemble du bûcher, et celle dont je compte me prévaloir, pour faire envisager la masse générale dans ses rapports avec les ornements, et ces ornements selon leur répartition dans les diverses parties de la masse architecturale; mais, ceci devant être l'objet de la discussion que j'ai dessein d'établir, je ne veux point anticiper sur ce qui en sera la matière. Avant de poser ce qui fait, à mon avis, le point de la question, je vais rapporter le passage de Diodore de Sicile qui contient la description du bûcher d'Héphestion.

****

« Chacun des généraux et des amis d'Alexandre, s'étudiant à « seconder ses intentions (dans l'exécution de son projet), fit faire « des statues d'ivoire et d'or, et d'autres matières les plus estimées « parmi les hommes.

« Alexandre commença par rassembler des architectes et un grand « nombre d'artistes habiles. Ayant ensuite fait démolir, dans une lon- « gueur de dix stades, une partie des murs de Babylone, recueillir la « brique cuite provenant de la démolition, et aplanir l'espace où « devoit s'élever le bûcher, il lui donna une forme carrée d'un stade « de longueur en tout sens.

Τῶν γὰρ ἡγεμόνων καὶ φίλων ἕκαστος σχολάζόμενος τῆς τοῦ βασιλέως ἀρεσκείας, κατεσκεύαζεν εἴδωλα δι' ἐλέφαντος καὶ χρυσοῦ, καὶ τῶν ἄλλων τῶν θαυμαζομένων παρ' ἀνθρώποις.

Αὐτὸς δὲ, ἀρχιτέκτονας ἀθροίσας καὶ λεπτουργῶν πλῆθος, τοῦ μὲν τείχους καθεῖλεν ἐπὶ δέκα σαδίους, τὴν δὲ ὀπτὴν πλίνθον ἀναλεξάμενος, καὶ τὸν δεχόμενον τὴν πυρὰν τόπον ὁμαλὸν κατασκευάσας, ᾠκοδόμησε τετράπλευρον πυρὰν σαδιαίας οὔσης ἑκάστης πλευρᾶς

Tunc ergò ducum et amicorum unusquisque, ad voluntatem regis se accommodans, simulacra ex ebore auroque, et alia magnæ æstimationis materia, facienda curaverat.

Ipse, accitis undique architectis et subtilissimorum operum artificibus magno numero, muri partem ad stadia decem demolitur lateresque colligit : hinc, loco qui rogum excepturus erat complanato, pyram quadrilateram excitat, cujus unumquodque latus stadium obtineret.

« L'espace du monument fut divisé en trente compartiments (*νόμους*
« ou maisons (*δόμους*). On y établit des planchers de charpente, formés
« de troncs de palmiers; le tout fut ordonné sur un plan quadrangu-
« laire. Ensuite on plaça les ornements dans tout ce pourtour.

« Quant à la décoration du soubassement, elle se composoit d'un
« nombre de deux cent quarante proues de quinquirèmes en or. Ces
« proues avoient sur leurs flancs deux archers de quatre coudées de
« proportion, le genou en terre : elles étoient surmontées par des
« statues d'hommes armés, hautes de cinq coudées. Les intervalles
« étoient décorés de tapis de pourpre.

« Au-dessus s'élevoit le second étage, dont la décoration consistait
« en flambeaux de quinze coudées : ces flambeaux, à l'endroit de leur
« poignée, avoient des couronnes d'or; au-dessus de leurs mèches, des
« aigles, les ailes déployées, regardant en bas; et à leur extrémité
« inférieure, des dragons, le regard dirigé vers les aigles.

Εἰς τριάκοντα δὲ δόμοις διελόμενος τὸν τόπον, καὶ καταστρώσας τὰς ὀροφὰς φοινίκων σελέχεσι, τετράγωνον ἐποίησε πᾶν τὸ κατασκεύασμα· μετὰ δὲ ταῦτα περιετίθει τῷ περιβόλῳ παντὶ κόσμον.

Aream verò loci in triginta domos partitur, et tecta palmarum truncis insternit. Totum igitur opus quatuor angulos figurâ suâ exhibebat. Universo deinde ambitui peculiarem addebat ornatum.

Οὗ τὴν μὲν κρηπῖδα χρυσαῖ πεντηρικαὶ πρῶραι συνεπλήρουν, οὖσαι τὸν ἀριθμὸν διακόσιαι τεασσαράκοντα, ἐπὶ δὲ τῶν ἐπωτίδων ἔχουσαι δύο μὲν τοξότας εἰς γόνυ κεκαθικότας τετραπήχεις, ἀνδριάντας δὲ πενταπήχεις καθωπλισμένους, τοὺς δὲ μεταξὺ τόποις φοινικίδες ἀνεπλήρουν πιλήσεις.

Nam infimam ejus partem inauratæ quinqueremium proræ numero ducentæ quadraginta explebant, in quarum epotidibus bini sagittarii, quatuor cubitorum, altero genu subnixi, et statuæ armis instructæ quinque cubitorum stabant. Loca intermedia purpureis velis densè contextis obducta erant.

Ὑπεράνω δὲ τούτων τὴν δευτέραν ἐπανεῖχον χώραν δᾷδες πεντεκαιδεκαπήχεις, κατὰ μὲν τὴν λαβὴν ἔχουσαι χρυσοῦς στεφάνους, κατὰ δὲ τὴν ἐκφλόγωσιν ἀετοὺς διαπεπετακότας τὰς πτέρυγας καὶ κάτω νεύοντας, παρὰ δὲ τὰς βάσεις δράκοντας ἀφορῶντας τοὺς ἀετούς.

Alteram supra hoc regionem obtinebant quindecim cubitorum faces, quæ, eâ parte quâ prehendi solent, aureas coronas; summâ, ubi flamma exsurgit, aquilas extensis alis et capitibus deorsùm inclinatis; ad imas bases, dracones, vultibus ad aquilas conversis, habebant.

Κατὰ δὲ τὴν τρίτην περιφορὰν κατεσκεύαζο ζώων παντοδαπῶν πλῆθος κυνηγουμένων.

In tertia ambitùs serie, numerosa bestiarum omnis generis venatio exhibebatur.

« A la troisième périphérie, on avoit représenté des chasses d'animaux de tous pays.

« On voyoit, dans le quatrième étage, figurés en or, les combats « des Centaures.

« Le cinquième étoit orné de taureaux et de lions placés dans un « ordre alternatif.

« La partie supérieure (ou la plate-forme du haut) étoit occupée « par les trophées des armures macédoniennes et de celles des Bar- « bares, disposées de façon à désigner la bravoure des uns et la défaite « des autres.

« Le tout étoit couronné par des sirènes creuses, dont la cavité « étoit capable de recevoir et de cacher les musiciens, qui devoient « exécuter le chant funèbre en l'honneur du mort. La hauteur de « l'ensemble étoit de plus de cent trente coudées.

« .... On évalua à plus de douze mille talens la somme qui fut « dépensée pour la construction de ce bûcher. »

Ἔπειτα ἡ μὲν τετάρτη χώρα κενταυρομαχίαν χρυσῆν εἶχεν.

Ἡ δὲ πέμπτη λέοντας καὶ ταύρους ἐναλλὰξ χρυσοῦς.

Τὸ δὲ ἀνώτερον μέρος ἐπεπλήρωτο Μακεδονικῶν καὶ Βαρβαρικῶν ὅπλων, ὧν μὲν τὰς ἀνδραγαθίας, ὧν δὲ τὰς ἥττας σημαινόντων.

Ἐπὶ πᾶσι δὲ ἐφειστήκεισαν Σειρῆνες διάκοιλοι, καὶ δυνάμεναι λεληθότως δέξασθαι τοὺς ἐν αὐταῖς ὄντας καὶ ᾄδοντας ἐπικήδιον θρῆνον τῷ τετελευτηκότι.

Τὸ δὲ ὕψος ἦν ὅλου τοῦ κατασκευάσματος πήχεις πλείους τῶν ἑκατὸν τριάκοντα.....

Φασὶ τὸ πλῆθος τῶν ἀναλωθέντων χρημάτων γεγονέναι πλείω τῶν μυρίων καὶ δισχιλίων ταλάντων.

In quarto dehinc ordine pugna Centaurorum ex auro fabricata erat.

Quintus aureos leones et tauros alternatim ostentabat.

Superior pars Macedonicis et Barbaricis armis erat referta, quorum hæc gentium devictarum clades, illa strenuitatis victricis significationem edebant.

In summo denique fastigio Sirenes excavatæ stabant, quæ latenter in se reciperent eos qui funebrem mortuo næniam decantarent.

Totius autem structuræ celsitas ad centum trigenta ampliùs cubitos exsurgebat.....

.... Plus quàm duodecim millia talentûm impensa fuisse confirmant.

****

Avant de chercher à prendre ou à donner l'idée de tous les sujets contenus dans cette description, et surtout avant de prétendre les replacer dans un ensemble vraisemblable, il y a, comme je l'ai déjà fait pressentir, une première question à résoudre. Ces objets d'ornement, qui composent à peu près toute la description de Diodore de Sicile, formoient-ils à eux seuls la totalité de l'élévation du monument, ou n'en étoient-ils que des parties, et de la manière, par exemple, dont les frises, les bas-reliefs, les peintures qu'on emploie dans les ordonnances de l'architecture, sont des accessoires de ces mêmes ordonnances?

Pour expliquer plus clairement, et mieux poser le point de la diversité qui existe, entre la manière dont M. de Caylus a vu et restitué le bûcher d'Héphestion, et celle qui m'a conduit dans le nouveau dessin que je propose, je demande si ce bûcher qui, selon Diodore, consistoit en cinq zones ou étages, n'offroit, dans chacun de ces étages, rien autre chose que des frises de figures sculptées ou peintes l'une au-dessus de l'autre, comme l'a imaginé M. de Caylus; ou bien si, chaque zone étant, non pas seulement une frise d'ornements, mais bien un étage de construction ou une ordonnance d'architecture, les frises ou les sujets décrits par l'écrivain grec doivent se considérer, au contraire, comme des ornements diversement répartis dans l'ensemble de chaque étage ou de chaque ordonnance.

L'inspection des deux dessins mis en parallèle rendra tout-à-fait sensible la différence de système dont je parle. Dans celui de M. de Caylus (*voy.* pl. II), on voit un ensemble de cinq à six bandes ornées de figures et mises en retraite l'une au-dessus de l'autre, de manière à présenter une réunion de degrés plus ou moins élevés. Le dessin que je propose (*voy.* pl. I) donne l'image d'une composition d'ordonnances d'architecture décorées de tous les sujets de la description, et allant

en diminuant de largeur à mesure qu'elles s'élèvent, c'est-à-dire disposées pyramidalement.

Mon but est de prouver que le bûcher d'Héphestion dut être construit et disposé selon ce dernier système.

Il faut avouer d'abord que rien de positif à cet égard ne me paroît résulter du texte de la description, puisqu'il est certain, comme on l'a vu, que Diodore a borné son récit à l'énumération des objets décoratifs; mais il faut dire aussi, d'autre part, que le texte de cet écrivain ne contient rien qui contredise la manière de voir que je crois être ici la véritable. Sans doute, si rien ne devoit venir à l'appui de mon opinion, et si aucune autorité ne devoit nous éclairer dans la recherche et le choix des formes que l'architecture donnoit à un bûcher du genre de celui-ci, il y auroit quelque prudence à rester dans le doute, entre le silence de l'écrivain, et les objections qui s'élèvent contre la restitution littérale de M. de Caylus.

J'espère montrer que nous n'en sommes pas réduits, sur ce point, à de simples conjectures; qu'au contraire la forme et la construction des bûchers d'apparat nous sont suffisamment attestées, et par le témoignage des écrivains, et par celui des monuments. C'est pourquoi je demande qu'avant d'arriver à ces preuves, on me permette de me prévaloir des arguments indirects, des simples motifs de vraisemblance, et de quelques raisons de goût que me fournissent, soit la description de Diodore et sa manière de décrire, soit les conséquences naturelles qui résultent de l'espèce même du monument, soit les invraisemblances attachées au système que je me propose de combattre.

****

Je dois, avant tout, détruire la prévention qui pourroit naître, contre mon opinion, du silence que Diodore a gardé sur ce qui constitua, selon moi, les formes, la composition et l'ordonnance architecturale du bûcher d'Héphestion. Je pose, en effet, comme

certain, qu'au lieu de prendre pour complète la description de ce monument, on doit la regarder comme un extrait convenable à l'esprit et au plan que l'écrivain s'étoit proposé de suivre. Soit que Diodore ait trouvé ainsi abrégée la matière de sa description dans l'historien Ephippus d'Olynthe, dont il l'aura tirée [1]; soit qu'abrégeant lui-même son prédécesseur, il ait cru devoir, plusieurs siècles après, supprimer des détails étrangers à son but, je dirai qu'une semblable suppression, quoique fâcheuse pour l'histoire de l'art, étoit peut-être indispensable dans l'ensemble d'un corps d'histoire universelle.

Il faut convenir qu'une description d'architecture, faite comme la feroit un architecte, n'est guère de nature à trouver place dans une histoire digne de ce nom. Ce n'est pas une obligation pour l'écrivain qui, dans un espace donné, n'est tenu d'embrasser qu'un certain genre de faits; ce ne serait pas même pour lui un mérite que de tout dire, quand il lui seroit possible de ne rien omettre. Une histoire, si fidèle qu'on veuille la supposer, dès qu'elle sort du rang des chroniques ou des mémoires, est réduite, par la nécessité même, à n'être qu'un choix de certains aspects principaux dans les faits et les circonstances. De toutes les manières de peindre et d'offrir à l'imagination un grand ensemble de choses, la manière qui manquera le plus certainement son but, sera celle qui, se traînant sur les détails, ne se permettra d'en rien abréger; et ce seroit, pour un historien, se faire une idée bien fausse de ses obligations, que d'imaginer qu'il doit se proposer en écrivant, non cette utilité générale qui est commune à la société entière, mais l'instruction partielle que chaque condition, chaque art, pourroient trouver dans des récits où l'on n'auroit en vue qu'une classe particulière de lecteurs.

Les artistes se plaignent de ne pas rencontrer dans la description des monuments, par les historiens de l'antiquité, ces détails précis

(1) Éphippus d'Olynthe avoit fait un ouvrage sur la mort d'Alexandre et sur celle d'Héphestion. — Athénée. l. IV, p. 146.

qui auroient épargné aux âges suivants de laborieuses divinations; mais si le but de ces historiens ne fut pas d'écrire pour les artistes, ils ne pouvoient être tenus de cette exactitude de détails qui appartient aux ouvrages techniques, ou composés dans un point de vue spécial. Les plaintes qu'on élève souvent à ce sujet manquent de justice : il faut seulement se plaindre de ce que nous avons perdu les ouvrages qui traitoient des arts et des monuments, tels, par exemple, que les descriptions du navire d'Hiéron par Moschion, du candélabre de Persée par Polyclète, du bûcher de Denys le tyran par Timée (1).

Diodore auroit fait une histoire hors de mesure et de proportion, s'il eût renfermé dans son plan, des détails qui n'appartiennent qu'aux écrits qui traitent, *ex professo,* d'une seule matière. Les écrivains modernes n'en usent point, à cet égard, autrement que les anciens, et ils ont raison. Lorsqu'un monument porte avec soi un caractère d'intérêt général, lorsque son exécution se trouve liée à des circonstances qui peuvent faire juger des mœurs ou des opinions d'un siècle ou d'un peuple, l'historien, sans doute, en devra faire mention; il devra même le décrire : mais sa description ne fera que parcourir les points principaux de l'ouvrage.

****

Ce que Diodore de Sicile a dû faire, il me semble qu'il l'a fait en traitant du bûcher d'Héphestion. La folie qu'eut Alexandre de déifier son favori est un de ces traits que l'histoire doit recueillir; et le monument qui servit à cette consécration insensée ayant été un prodige de profusion, il convenoit d'en donner l'idée, ne fût-ce que pour mieux faire comprendre à quel point étoient portés alors l'orgueil du vainqueur de l'Asie, et la bassesse de ses adulateurs. La description du bûcher d'Héphestion, telle qu'elle est, contient sans

(1) Athénée, l. V, p. 206.

doute ce qu'il faut pour faire naître ces réflexions; et comme elle présente à la fois les dimensions de la masse totale et une relation abrégée de ses décorations, c'est-à-dire ce qui peut le mieux frapper l'imagination du lecteur, l'auteur a atteint son but. Il n'avoit besoin ni d'énumérer chaque corps d'architecture en particulier, ni ses membres, ses profils ou ses plans, ni d'entrer dans des détails descriptifs, que le lecteur alors suppléoit de lui-même, à la vérité plus facilement qu'on ne peut le faire aujourd'hui.

Loin que du silence de Diodore sur les masses architecturales du monument on doive conclure l'absence de ces masses et l'obligation de le recomposer avec les seuls objets d'ornement décrits, ou par ces seuls objets, il me semble que l'omission dont je parle est trop naturelle, pour que l'on doive la regarder comme une exclusion formelle et rigoureuse de tout ce qui n'est pas décrit.

De ce que Diodore n'a parlé que des ornements de chacun des cinq étages du bûcher, s'ensuit-il que chacun de ces cinq étages n'avoit que des ornements sans architecture? On répondroit déjà à cette question par une multitude d'exemples de descriptions semblables, dans lesquelles les écrivains ont fait mention de bas-reliefs ou d'ornements, sans dire un mot des corps ou membres d'architecture dans lesquels ces objets se trouvoient répartis; et ce genre d'omission se rencontre chez les auteurs mêmes qui, d'après la nature de leurs écrits, auroient pu s'imposer l'obligation de décrire le plus méthodiquement les ouvrages de l'art. A plus forte raison doit-on je ne dis pas excuser, mais approuver cette réticence chez un historien pour qui de tels détails ne sont que des hors-d'œuvre.

Il me semble aussi fort naturel que le plus grand nombre des hommes, à la vue d'un monument mêlé d'architecture et de sculpture, soit beaucoup plus frappé de ce qui fait la décoration des membres et des parties de l'architecture, que de ces parties en elles-mêmes. Les personnages, les actions, les emblèmes dont se compose la décoration, parlent à l'imagination, à l'esprit, aux yeux de tout

spectateur, bien autrement que des combinaisons et des rapports architectoniques.

Rien n'échappe de même plus certainement à la plume de l'écrivain que les formes de l'architecture. Des descriptions de bâtiment sans dessin, sans plan et sans mesure, restent le plus souvent des énigmes pour l'architecte lui-même. Le discours, en ce genre, ne se fait entendre qu'à l'aide des comparaisons, et la description écrite ne nous peut guère donner l'idée d'un monument inconnu, qu'en nous parlant d'un autre ouvrage semblable que nous connoissons. Voilà pourquoi les écrivains doivent répugner à s'engager dans les descriptions techniques de bâtiment.

Au contraire, les sujets d'ornement, les figures sculptées ou peintes, soit en action, soit en emblème, sont pour l'écrivain d'heureux et faciles motifs de description : ces sujets, d'ailleurs, servent non-seulement à l'agrément de l'édifice, mais à son explication; les décrire, c'est faire comprendre la destination de tout l'ouvrage, les vues dans lesquelles il fut exécuté, les sensations qu'on prétendit exciter, les effets qu'il dut produire.

****

Diodore de Sicile, en se bornant à retracer au lecteur l'idée des sujets d'ornement, qu'Alexandre avoit fait représenter sur toutes les zones du bûcher d'Héphestion, choisit donc la partie qui convenoit le mieux et au plan de son histoire, et à l'esprit de l'historien, et à ses moyens de description, et à l'instruction du plus grand nombre.

J'ajoute à cela, que le monument dont il s'agit n'étoit qu'un édifice temporaire, construit en charpente, et destiné à être livré aux flammes; que, par conséquent, son architecture, quoique très-probablement composée selon les règles de l'art, ainsi que nous le voyons pratiquer dans les décorations éphémères des fêtes publiques, ne fut cependant qu'une architecture feinte ou même postiche. Des

toiles peintes, des châssis de rapport, des étoffes d'emprunt, et toutes les ressources de ce genre, avoient fait les frais d'un tel monument : dès-lors il auroit été fort naturel qu'en le décrivant, l'auteur, contemporain lui-même, eût eu moins égard à l'architecture proprement dite, que si l'ouvrage eût été de pierre ou de marbre.

Il y a une autre considération, tirée de la nature même de la chose, et des paroles de Diodore, qui doit nous porter encore à conclure, que le bûcher d'Héphestion n'étoit pas un simple composé de frises peintes ou sculptées, placées l'une au-dessus de l'autre, comme l'a imaginé M. de Caylus; c'est que, selon ce système, ni l'édifice n'eût comporté la grande dépense qui y fut prodiguée, ni sa forme n'eût admis tout ce que Diodore lui-même nous apprend, qu'on y avoit placé de statues et d'accessoires divers.

En effet, quoique j'aie dit que l'architecture de ce monument fut feinte ou postiche, quant aux matériaux, il ne faudroit pas induire de là que l'ouvrage fut au-dessous des talens d'un architecte, et n'exigea point l'intervention d'un artiste très-habile. Il faut encore se garder de croire, que le genre même de matériaux et le mode de construction, auroient exclu un emploi splendide et dispendieux de toutes les ressources de l'architecture.

J'avoue que, selon le dessin de M. de Caylus, le bûcher d'Héphestion n'auroit pas été, à proprement parler, un ouvrage d'architecture. Une simple bâtisse de charpente quadrangulaire, en y ménageant les retraites fort peu sensibles de quelques degrés, auroit formé toute la masse, et cette masse n'eût offert aucune sorte de composition. Des superficies partout uniformes et lisses du haut en bas n'auroient demandé ni le travail de l'art, ni le goût d'un artiste; et quant à la décoration, de simples toiles peintes, rehaussées, si l'on veut, de quelques ornements en bas-relief, auroient formé tout le coup-d'œil et toute la dépense de cet ensemble.

Or il me semble que, quelle qu'ait été l'étendue de cette masse, selon le système qui vient d'être exposé, le résultat, sous quelque

point de vue de construction, de composition ou de décoration qu'on l'envisage, eût été trop simple pour n'être pas très-économique. Avec de semblables données, il n'y a moyen d'admettre ni luxe ni magnificence d'art, ni difficulté ni longueur de travail, ni invention ni goût de la part de l'artiste; il n'eût pas même été besoin d'architecte.

Cependant Diodore de Sicile dit formellement qu'Alexandre commença par réunir des architectes, ἀρχιτέκτονας ἀθροίσας. Quand on prétendroit que ce mot peut signifier autre chose encore que ce que nous comprenons aujourd'hui sous le nom d'*architecte,* qu'il faut aussi entendre, sous cette dénomination, des conducteurs d'ouvriers en différents genres, toujours seroit-il vrai que ce mot, loin d'exclure, force au contraire d'admettre dans le nombre de ceux qu'il pouvoit désigner, des architectes proprement dits. Pourquoi, en effet, ce choix et cette réunion pour exécuter ce qui auroit pu être fait par un charpentier et un peintre de décoration?

****

Les paroles de Diodore autorisent donc à penser que, puisqu'il fut fait un choix d'architectes pour l'érection de ce monument, l'ouvrage doit être regardé comme ayant été du ressort de l'architecture; que dès-lors, en le restituant, on doit reproduire un ensemble qui fasse supposer, par sa composition et ses détails, la nécessité de l'intervention d'un architecte.

Et véritablement cette manière de voir est la seule qui puisse expliquer l'emploi d'une somme de douze mille talents, et la coopération d'un si grand nombre d'artistes.

Si l'on admet, en effet, que le bûcher d'Héphestion fut une immense composition de cinq ou six ordonnances d'architecture, non pas sans doute en plate peinture, mais en réalité quant aux saillies et aux renfoncements, quant aux membres et aux profils, quant aux

portiques et aux colonnades, quant aux statues et aux bas-reliefs, on conçoit sur-le-champ, qu'attendu l'économie des matériaux employés, on put porter au plus haut point, dans cet ensemble et dans la combinaison de ses masses, toutes les richesses et toute la pompe de l'art. Je me persuade que, pour se composer de bois et de matières combustibles, cette bâtisse n'en exigea pas moins de très-grandes dépenses, de savantes combinaisons, et le talent des hommes les plus exercés dans ce qui constitue soit les procédés de la construction, soit les secrets de l'architecture.

Ainsi le récit de Diodore n'exclut point la diversité des compositions que l'architecture, comme on le dira, employa depuis dans un grand nombre de monuments durables, tels que les mausolées et les septizones, dont le bûcher d'Héphestion nous paroît être (du moins selon les notions historiques) un des premiers modèles; et l'on est d'autant plus autorisé à y admettre tout le luxe de l'art, que l'édifice n'étant, dans le fait, qu'une représentation d'architecture, le génie de l'artiste put s'y montrer plus facilement prodigue.

****

Dans le nombre des considérations préliminaires que je me contente de parcourir légèrement, on doit compter aussi quelques raisons de goût propres à favoriser le système de restitution que je propose, et à détruire celui que je combats; or ces raisons s'offrent d'elles-mêmes à l'esprit, sur le vu du dessin de M. de Caylus.

Je conviens qu'en se refusant à distribuer les sujets décrits par Diodore sur des corps ou des ordonnances d'architecture, et en se renfermant rigoureusement dans les entraves de la description, il seroit assez difficile, quant à la masse générale, d'imaginer quelque chose hors du motif que j'attaque; il me semble même que ce programme ne présente rien pour l'invention : mais c'est précisément cette nullité d'invention qui me paroît être ici le vice principal. Au

fond, rien n'eût été plus insipide ni plus monotone qu'un tel monument; il n'eût offert dans ses quatre faces, et sur une circonférence de quatre stades, qu'une muraille peinte et ornée par bandes uniformes : certes, c'eût été là un objet peu digne d'être vanté comme une merveille de luxe et de magnificence. (*Voy.* pl. II.)

En vain dira-t-on que M. de Caylus a mis ces bandes en retraite les unes sur les autres, et de manière à former des espèces de degrés. J'avouerai que le dessin donne une indication de degrés, et que le commentaire parle d'une forme pyramidale; mais cette forme se retrouve à peine dans l'élévation du bûcher. Rien de plus facile que de rapporter de fait ou en idée la seconde moitié de cette élévation. Si l'on veut faire cet essai, on restera convaincu que la masse donnée par M. de Caylus seroit on ne peut pas moins pyramidale, puisque, sur une superficie de six cents pieds en plan et de cent quatre-vingts pieds en hauteur, elle diminueroit à peine de trente pieds par la retraite des degrés. Encore faut-il dire que M. de Caylus a introduit dans son élévation deux bandes ou périphéries de trop, comme j'espère le montrer : d'où il résulte qu'à la lettre, son monument, par le peu de diminution qu'il lui a donné, n'a d'autre aspect que celui d'une muraille ornée, par bandes parallèles, de peintures et de sculptures.

Si l'on objecte qu'il faut argumenter moins rigoureusement sur le dessin tel qu'il est, qu'on peut supposer dans cette même donnée une retraite beaucoup plus grande de degrés, et par suite une forme plus pyramidale, je répondrai que cette officieuse supposition n'est guère possible, parce qu'alors, la saillie des degrés les uns sur les autres augmentant en proportion de la retraite, les bandes ou frises d'ornement se seroient trouvées, d'en bas, offusquées et masquées; ce qui, sans doute, est cause que M. de Caylus a eu recours à une disposition on ne peut pas moins pyramidale.

Mais, si la forme essentiellement pyramidale est celle qu'il convient de donner au monument, il doit passer pour à peu près démontré

qu'il faut la chercher dans un autre système et par d'autres motifs de composition. Tels sont, par exemple, ceux dont les Grecs et les Romains nous ont laissé des modèles. Nous verrons enfin que l'application de ces modèles au bûcher d'Héphestion remplira toutes les conditions requises, soit pour l'ajustement des détails décrits, soit pour l'ensemble de la masse totale.

****

Après ces considérations préliminaires, dont l'objet a été de faire sentir ce que ne dut pas être le bûcher d'Héphestion, je passe à quelques notions plus positives, qui pourront nous faire présumer ce que dut être la véritable masse de ce monument, comment les sujets d'ornement décrits par Diodore purent y trouver place, quelle fut la forme du tout ensemble combiné avec ses détails, et qui justifieront, à ce que j'espère, la manière dont le dessin que je présente interprète le texte de Diodore de Sicile.

Ce n'est d'abord ni la forme ni la pratique des bûchers ordinaires ou d'usage à l'égard des particuliers, qu'il faut interroger (comme je soupçonne que l'a fait M. de Caylus) pour se rendre compte de ce qui fut pratiqué à l'égard de ce qu'on appelle le bûcher d'Héphestion. Il n'en eut effectivement que le nom, *pyra,* nom générique, qui, dérivé de πῦϱ, *feu,* fut donné aux bûchers, et par suite, en Grèce, fit le mot *pyramide,* soit parce que la pyramide, dans sa forme, imite la flamme qui se termine en pointe, soit parce que l'analogie d'un même usage funéraire fit associer l'idée de pyramide, à celle des monuments que les Grecs appeloient πυϱά.

Les bûchers ordinaires sur lesquels on brûloit les corps des particuliers n'étoient autre chose qu'un assemblage de bûches disposées en rond-point, et qu'on entremêloit de diverses sortes de combustibles; chacun, à ce qu'il paroît (du moins à Rome), plaçoit son bûcher où il lui convenoit, et disposoit à son gré les aprêts de sa

combustion. Ainsi nous voyons, sous Claude, Valérius Asiaticus ordonner, avant de se faire mourir, les préparatifs de son bûcher dans son jardin, et recommander qu'on le plaçât de manière que la fumée n'endommageât point la verdure de ses arbres [1].

L'*Ustrinum*, qui étoit le lieu public où l'on brûloit les corps, ne nous fournit rien non plus qui puisse nous conduire à connoître la forme et l'ordonnance du bûcher dont il s'agit; c'étoit simplement une enceinte formée par un mur, au milieu de laquelle se faisoit la combustion. Rien ne prouve qu'on ait jamais cherché à embellir ce local; et celui de Pompéia, conservé jusqu'à nos jours, n'offre rien au-delà de ce qui convenoit aux besoins de ce service.

Nous trouvons, à la vérité, des passages qui déposent du luxe que quelques particuliers de Rome se permettoient jusque dans leurs bûchers; car, où le luxe et la manie de se distinguer ne portent-ils pas leurs raffinemens? On destinoit quelquefois des bois précieux et rares à devenir la proie des flammes. Il paroît aussi, à en croire Pline, que les riches entouroient de toiles peintes la pile de bois qui formoit le bûcher, *ne quis miretur et rogos pingi* [2]; car Pline n'avoit point ici en vue ces grandes constructions que l'adulation publique érigeoit dans les funérailles des empereurs, auxquels on décernoit les honneurs de la consécration ou de l'apothéose.

Toutefois ce luxe des particuliers dans leurs bûchers nous explique comment, pour honorer la mémoire des princes, et de quelques hommes qu'on voulut déifier, il fut naturel que la magnificence de l'art, franchissant les bornes d'une vanité vulgaire, érigeât des bûchers qui fussent des monumens somptueux d'architecture.

Ce ne fut pas sans doute dans les républiques de la Grèce, que les Romains auroient trouvé des modèles en ce genre. Là où la dépense des funérailles et celle des tombeaux étoient limitées par les mœurs

(1) Tacite, Annal., liv. XI, au commencement.

(2) Lib. XXXV, cap. 7.

autant que par les lois, personne n'eût eu ni la tentation ni la liberté de blesser l'envie ou l'égalité par un étalage dispendieux de décorations destinées à être anéanties dans un moment. La pompe des bûchers, comme celle des grands tombeaux, qui pourroient bien en avoir été l'imitation, dut naître, dans les monarchies, de cette espèce d'adulation qu'inspire la terreur des mauvais princes, plus encore que l'amour des bons. L'Égypte est le pays qui paroît avoir porté au plus haut point les dépenses de la sépulture de ses rois. Il est remarquable que Pausanias ne cite en Grèce aucun grand monument de sépulture : les deux plus considérables qu'il eût vus étoient hors de la Grèce; celui d'Hélène, à Jérusalem, et celui du roi Mausole, d'où les Romains, ajoute-t-il, donnèrent à leurs tombeaux le nom de *mausolée* (1).

****

Si la Grèce, comme cela est indubitable, fournit aussi à Rome les modèles de la magnificence que celle-ci mit en œuvre dans les bûchers de consécration, nous trouvons que ces modèles appartiennent à des monarchies, et sont des ouvrages de princes ou de souverains.

Le premier de ces ouvrages dont le souvenir nous ait été transmis, est le bûcher de Denis l'ancien, tyran de Syracuse, construit par son fils, l'an I^{er} de la CIII^{e} olympiade, c'est-à-dire quarante-quatre ans avant celui qu'Alexandre érigea à Héphestion. Quoique ce bûcher décoratif soit le plus ancien que nous connoissions, on doit conclure de sa magnificence même, qu'il ne fut pas le premier essai de l'art en ce genre : or la somptuosité de ce monument est attestée par le soin que plusieurs écrivains antiques avoient pris d'en conserver la mémoire. Si l'on doit entendre le passage d'Athénée (2) dans le sens

(1) Paus., lib. VIII, cap. 16.

(2) Liv. V, cap. 206.

que lui a donné Schweighæuser, l'historien Timée se seroit plu à décrire ce bûcher, et, selon Théon dans ses Progymnastiques [1]; Philiste, au second livre de son Histoire de Denys, en racontant les funérailles de ce prince, avoit fait une mention particulière du même édifice.

Mais, au dire de Diodore, les funérailles d'Héphestion surpassèrent, pour la magnificence, tout ce qu'on avoit fait auparavant, et ne laissèrent aux âges futurs aucun moyen d'aller plus loin [2].

Diodore de Sicile écrivoit sous Auguste, et alors l'usage des apothéoses et des bûchers de consécration n'étoit pas encore établi : ce genre d'adulation, en effet, n'eut pas lieu à l'égard de Jules César, dont le corps fut brûlé, au Champ-de-Mars, sur un bûcher ordinaire, et sans autres cérémonies que celles qui se pratiquoient aux funérailles des grands et des riches citoyens.

Pline le jeune nous apprend que Tibère fut le premier qui, aux funérailles d'Auguste, donna l'exemple de l'apothéose ou de la consécration : *Dicavit cœlo Tiberius Augustum* [3]. Dans la suite, presque tous les empereurs reçurent les honneurs de l'apothéose; l'usage n'en fut interrompu que pour Néron, Galba, Othon et Vitellius, dont la succession ne fut qu'une suite d'assassinats. Depuis, selon Pline, Titus avoit déifié Vespasien, et le fut par Domitien; Trajan déifia Nerva. Hérodien, qui, à l'occasion de l'apothéose et du bûcher de Septime-Sévère, élevé par ses fils Caracalla et Geta, va nous décrire le genre de construction applicable au monument d'Héphestion, assure que, chez les Romains, les honneurs de la consécration ne se rendoient qu'aux empereurs qui laissoient des enfans pour successeurs : cette règle, toutefois, ne paroît pas avoir été sans exception [4]. Du reste,

(1) Athén., liv. V, pag. 206.

(2) Τοσαύτην δὲ σπουδὴν ἐποίησατο πρὸς τὴν τῆς ἐκφορᾶς ἐπιμέλειαν, ὥςε μὴ μόνον τὰς προγεγενημένας παρ' ἀνθρώποις ταφὰς ὑπερβαλέσθαι, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἐσομένοις μηδεμίαν ὑπέρθεσιν καταλιπεῖν.

(3) Panégyr. de Traj., chap. II.

(4) Montfauc., Antiq. expliq., tom. V, pag. 152.

il est certain que les héritiers d'un empereur avoient un intérêt de plus à consacrer ainsi la mémoire de leur père, puisque l'honneur en devoit rejaillir sur sa postérité, et que, d'ailleurs, leur autorité ne pouvoit manquer de trouver dans ces illusions un nouvel appui.

****

La description de l'apothéose des empereurs romains par Hérodien est trop connue pour que je la rapporte ici; mais ce qui l'est peut-être moins, c'est le rapprochement très-particulier qu'on peut faire du bûcher de consécration usité dans ces cérémonies, avec celui qu'employa Alexandre à la déification de son favori. C'est pourquoi je bornerai la citation d'Hérodien à l'objet qui me concerne, savoir, la description du bûcher; description qui, faite par cet écrivain dans un autre sens, et sous un aspect différent de celui qu'a présenté Diodore, nous prouvera d'abord la plus grande similitude dans les usages, dans les points principaux de la composition, nous montrera ensuite que ce qui manque à l'une des deux doit se suppléer par l'autre, et nous forcera enfin de reconnoître, par les signes d'identité les plus clairs, que, nonobstant le silence de Diodore sur la forme architecturale du bûcher d'Héphestion, cette forme n'est que sous-entendue, et doit y être restituée dans la manière que présente le dessin ci-joint. (*Voy.* pl. I.)

« Toutes ces cérémonies achevées (dit Hérodien), on porte le lit « hors de la ville, dans le Champ-de-Mars.

« A l'endroit le plus spacieux de ce champ, on élève, sur un plan « quadrangulaire régulier et en forme d'édifice, une charpente qui « n'est liée que par un assemblage de pièces de bois de la plus grande « dimension.

« Cet espace, on le garnit intérieurement de matières combustibles.

« L'extérieur est revêtu d'étoffes d'or, et décoré de statues d'ivoire et « de peintures diverses.

« Au-dessus de cette bâtisse, s'élève un autre étage semblable pour « la forme et les ornements, mais d'une moindre étendue. Il est percé « d'arcades et de portes ouvertes.

« Sur celui-ci il y a un troisième et quatrième étage, qui vont tou- « jours en diminuant de circonférence jusqu'au dernier (c'est-à-dire « le cinquième), lequel est le plus étroit de tous.

« On peut comparer la forme de cette construction à celle de ces « fanaux appelés *phares*, qui, sur les ports de mer, servent pendant « la nuit à diriger par leur clarté et à conduire les vaisseaux en lieu « de sûreté. »

Μετὰ δὲ τοῦτο[1] βαςάσαντες, τὴν κλίνην φέρουσιν ἔξω τῆς πόλεως εἰς τὸ καλούμενον Ἀρέως πεδίον· ἔνθα κατεσκεύαςαι ἐν τῷ πλατυτάτῳ τοῦ πεδίου τόπῳ τετράγωνόν τι καὶ ἰσόπλευρον, ἄλλης μὲν ὕλης οὐδεμίας μετέχον ἢ ἐκ μόνης τε συμπήξεως ξύλων μεγίςων, εἰς σχῆμα οἰκήματος· πᾶν δὲ ἐκεῖνο ἔνδοθεν μὲν φρυγάνων πεπλήρωται, ἔξωθεν δὲ χρυσοϋφέσι ςρωμναῖς, ἐλεφαντίνοις τε ἀγάλμασι, γραφαῖς τε ποικίλαις κεκόσμηται.

Ὑπ' ἐκείνῳ δὲ ἕτερον, σχήματι μὲν καὶ κόσμῳ παραπλήσιον, μικρότερον ἐπίκειται, πυλίδας ἔχον καὶ θύρας ἀνεῳγυίας.

Τρίτον τε καὶ τέταρτον ἀεὶ τοῦ ὑποκειμένου μεῖον ἐς τελευταῖον βραχύτατον περαιοῦται.

Ἀπεικάσαι τις ἂν τὸ σχῆμα τοῦ κατασκεύασματος φρυκτωρίοις, ἃ τοῖς λιμέσιν ἐπικείμενα, νύκτωρ διὰ τοῦ πυρὸς ἐς ἀσφαλεῖς διαγωγὰς τὰς ναῦς χειραγωγεῖ· φάρους δὲ αὐτὰ οἱ πολλοὶ καλοῦσιν.

Quibus peractis, tollunt iterùm lectum atque extrà urbem perferunt in Martium campum, ubi, quàm latissimè campus patet, suggestus quidam specie quadrangulâ lateribus æquis assurgit, nullâ præterquàm lignorum ingentium materiâ compactus in habitaculi structuræ formam. Id quidem interiùs totum est aridis fomitibus oppletum, extrà autem intextis auro stragulis atque eboreis signis variisque picturis exornatum.

Post illud surgit alterum formâ et ornatu simile, sed minusculum, portas habens et januas apertas.

Tertium dehinc et quartum simper inferiore contractius assurgit usquè ad ultimum, quod est omnium brevissimum.

Possis hujus ædificii formam comparare turribus his quæ, portubus imminentes, noctu igne prælato, naves in tutas stationes dirigunt : vulgò *pharos* appellant.

On a déjà saisi, et il me suffira d'indiquer ici les similitudes qui se rencontrent entre le bûcher d'Héphestion, et celui des empereurs

[1] Hérodien, l. IV, pag. 3.

romains. Tous les deux se plaeent hors de la ville, et sont bâtis sur un plan quadrangulaire; tous les deux ont un premier étage ou rez-de-chaussée, eomposé de charpente, et bâti dans la manière dont se eonstruiroit une maison de bois; tous les deux ont leur soubassement orné de tapis; tous les deux sont ornés de peintures et de statues d'ivoire; tous les deux enfin ont des étages qui s'élèvent pyramidalement l'un au-dessus de l'autre, et au nombre de einq.

Il entroit dans le plan d'Hérodien de déerire, non un bûcher en particulier, mais la forme générale du bûcher destiné aux apothéoses. Telle est sans doute la raison pour laquelle il ne s'est point engagé, comme l'a fait Diodore, dans le réeit des ornements de chaque zone; ornements, d'ailleurs, variables en eux-mêmes, et qui devoient ehanger selon les eireonstances des temps et des personnages : Hérodien s'est uniquement attaehé à donner une idée fort elaire, et de la masse de l'édifiee eonsidéré dans le genre, et des formes de sa composition.

Non eontent d'avoir fait eonnoître, en parlant de la diminution de ses étages, que sa forme étoit essentiellement pyramidale, il emploie une eomparaison propre à lever toute incertitude, s'il pouvoit encore en résulter quelqu'une des mots μικρότερον, μεῖον et βραχύτατον, qui, signifiant *plus petit, moindre, le plus court,* pourroient s'entendre aussi bien de la hauteur que de la largeur (en plan) des différens étages. *On compareroit,* dit-il, *les bûchers à ces tours qui servent de fanal, et qu'on appelle* phares. Πυρὰ πυργοειδὴς étoit le nom qu'on leur donnoit. Si le bûcher ressembloit aux fanaux ou à ees tours appelées *phares,* sa forme nous est attestée de la faeon la plus sensible.

Strabon appeloit le phare d'Alexandrie πολυόροφος[1], de même qu'Hérodote disoit des maisons de Babylone, qu'elles étoient τριώροφοι ou τετρώροφοι[2]. Or le mot qui signifie *à plusieurs combles* ou *planchers,* indique parfaitement que le phare se composoit de plusieurs étages

(1) Strab., l. XVII. pag. 791.

(2) Herod., lib. I, § 180.

qui avoient chacun leur entablement, et peut-être des commencements de toit occupant la retraite de l'étage supérieur. Cette démonstration est facile à acquérir par l'inspection de quelques médailles antiques où sont représentés des phares, et qu'on peut voir dans Montfaucon [1].

Puisque les bûchers de consécration étoient bâtis dans la forme des phares, ils étoient, comme ceux-ci, πολυόροφοι, et leurs étages alloient par conséquent en diminuant de largeur; ils étoient donc, comme ceux-ci, composés de corps ou d'ordonnances d'architecture, et non simplement de massifs pleins, en manière de bandeau ou faisant frise continue, comme l'a fait M. de Caylus. (*Voy.* pl. II.)

******

Mais tout cela nous est encore plus clairement démontré par les médailles, où l'on trouve assez fréquemment la représentation des consécrations impériales, et la forme des bûchers érigés dans ces cérémonies: rien ne justifie et ne confirme mieux la description d'Hérodien. Quoique le bûcher représenté sur ces types, le soit d'une manière assez incomplète, et comme le sont sur les monnoies tous les grands édifices, il ne laisse pas d'offrir une conformité entière avec le récit d'Hérodien, dans toutes les parties principales.

Le bûcher, sur les médailles, a quelquefois quatre et quelquefois cinq étages, en comptant le couronnement; ces étages vont en diminuant l'un sur l'autre, et, par la retraite progressive de chacun, donnent à l'édifice la forme pyramidale, ou celle d'une tour dont le diamètre se resserre en montant.

La petitesse du champ où sont gravés ces monuments, n'a pas permis au graveur de soumettre un aussi vaste ensemble à des proportions exactes, ni d'en exprimer rigoureusement les détails; cepen-

[1] Pl. V, tom. IV du Suppl. de l'Antiq. expliq.

dant il n'y a point de médaille, où l'on ne distingue avec beaucoup de netteté l'ordonnance des divers étages. Celui d'en bas, ou le soubassement, y est toujours figuré orné de draperies; les étages supérieurs s'y composent, soit de colonnades, soit de portiques : dans les unes, on découvre les entre-colonnements ornés de statues; les autres font voir des niches. Mais il n'y a aucune de ces élévations qui, avec des variétés de disposition ou de décoration, ne se montre constamment sous les deux rapports que je cherche à établir, savoir, comme diminuant à chaque étage de largeur et de hauteur, et comme formée de corps d'architecture, soit en colonnes, soit en pieds-droits, soit en pilastres, avec leurs profils et leurs entablements. On y observe que le faîte ou le dernier étage est celui qui se rétrécit le plus : c'est ordinairement une espèce d'attique ou piédestal orné de draperies, et surmonté par des quadriges ou des figures de différens genres, qui servent d'amortissement et de couronnement à toute la masse.

Je produis, à l'appui de ce que j'avance, les médailles des planches 18, 20, 24, 25 et 39 du *Recueil de la reine Christine*, par Pietro Sante Bartoli. (*Voy.* pl. I.)

Personne, sans doute, ne contestera que le bûcher sur les médailles que je viens de produire, ne soit identiquement, pour le genre, le même bûcher qu'a décrit Hérodien; les médailles sont, à cet égard, des témoins irrécusables : mais en même temps on voit qu'elles nous montrent, dans les étages du monument, des portiques et des colonnades dont Hérodien n'a point parlé; preuve bien sensible que, dans de telles descriptions, l'omission de ces particularités est fort loin d'équivaloir à une négation.

Appliquons cet exemple irrécusable à la description du bûcher d'Héphestion par Diodore de Sicile.

On est forcé d'accorder qu'il y eut parité d'usage, en fait de bûcher d'apothéose, chez les Grecs et chez les Romains. On se rappelle que nous avons trouvé parfaitement conformes les traits généraux des deux descriptions de Diodore et d'Hérodien. Mais de même que le

silence d'Hérodien sur les ordres d'architecture, dans les étages du bûcher romain nous a été démontré n'être qu'un silence d'omission, de même il paroîtra raisonnable de conclure que le silence de Diodore sur les corps d'architecture des zones dont il décrit les ornements, et sur les ordres des mêmes étages, dans le bûcher d'Héphestion, est dû à une tout autre cause, que l'absence de ces corps et de ces ordres d'architecture.

Quand l'analogie est certaine en ce genre, elle produit la seule démonstration que le genre comporte; et la conséquence que j'ai tirée de ce parallèle, me paroît encore plus impérieuse à l'égard du bûcher d'Héphestion, surtout lorsqu'on pense, indépendamment de toutes les considérations déjà parcourues, que la hauteur de sa masse fut de cent quatre-vingts pieds.

Cette hauteur, dans la vérité, n'a rien d'extraordinaire pour un monument temporaire, si l'on réfléchit que le tombeau de Mausole, bâti en marbre, eut cent quarante pieds d'élévation, et que l'on donne au mausolée d'Hadrien une proportion plus haute encore. Mais si ces monuments funéraires, qui, comme je me propose de le faire voir ailleurs, furent des imitations des bûchers, comportèrent, dans leur structure solide et dispendieuse, plusieurs corps et ordres d'architecture l'un sur l'autre, on trouvera, ce me semble, plus difficile d'admettre le bûcher d'Héphestion sans architecture, que de remplir avec des corps de constructions différentes et des ordonnances variées, les cent quatre-vingts pieds que nous donne la hauteur de sa masse.

Je ne développerai pas davantage les motifs qui m'ont éloigné de la manière de voir de M. de Caylus, dans la restitution du bûcher d'Héphestion : je crois avoir produit assez de témoignages, d'autorités, d'inductions et d'analogies en faveur du système que j'ai adopté. Maintenant il me reste à faire l'application de ce système à chacune des parties de la description de Diodore, que je vais confronter au dessin dont je dois justifier les détails. Je ne suivrai, dans cette dis-

cussion, d'autre ordre que celui de la description même, que je vais reprendre phrase par phrase.

****

« Alexandre, dit Diodore, après avoir rassemblé des architectes et « un grand nombre d'artistes habiles, λειστεργῶν πλῆτος, fit démolir, sur « une longueur de dix stades, une partie des murs de Babylone, en « recueillit la brique cuite, et ayant aplani l'espace où devoit s'élever « le bûcher, il lui donna une forme carrée d'un stade de longueur « en tout sens. »

On a demandé [1] pourquoi Alexandre, au lieu de choisir quelque endroit dans la plaine de Babylone, avoit abattu une partie de ses murs, pour dresser le bûcher sur l'emplacement produit par cette démolition. Ce choix fut peut-être conseillé par plus d'un usage religieux, dont le motif ne sera point parvenu jusqu'à nous. Alexandre ensuite ne voulut-il pas satisfaire à la fois aux usages de la Grèce qui plaçoient les tombeaux et les bûchers hors des villes, et au désir de ne pas trop éloigner de Babylone le théâtre principal de la cérémonie? Mais lorsque nous lisons que, dans l'excès de sa douleur, et pour donner à son deuil le plus grand éclat, il fit raser les murs d'Ecbatane [2], et ordonna à toutes les villes circonvoisines d'abattre les créneaux de leurs murailles, il nous paroît que, ce genre de démolition étant un signe d'affliction publique [3], la ville où se célébroient les funérailles d'Héphestion, devoit ce tribut au deuil du prince, et que la destruction d'une partie de ses murs put bien n'être qu'une chose d'étiquette.

Au reste, on peut croire qu'après la cérémonie la brèche aura été

(1) M. de Sainte-Croix.

(2) *Id.* Exam. crit. des hist. d'Alex., pag. 471.

(3) Arrien, liv. VII, chap. I.

réparée; c'est, à mon avis, dans ce dessein, qu'Alexandre fit recueillir toutes les briques cuites qui en provenoient. Je ne saurois partager l'opinion de plus d'un interprète, savoir, qu'on auroit pris un tel soin de ces matériaux, pour les employer à la construction même du bûcher, qui fut un ouvrage de charpente. Il est plus naturel d'imaginer que, les murs de Babylone se composant, dans leur massif, de briques crues ou séchées au soleil, et, dans leurs parements, de briques non-seulement cuites [1], mais vernissées, on dut recueillir avec attention ces dernières, pour les replacer lors de la reconstruction du pan de mur abattu.

Le bûcher fut bâti sur un plan régulièrement carré, comme il résulte et des paroles de Diodore, et du nombre même de proues de vaisseaux appliquées à la décoration du soubassement. Chaque côté avoit un stade en longueur, c'est-à-dire environ 600 pieds. (Je dirai, et la suite montrera, pourquoi j'ai dû faire choix du stade olympique et de la plus longue coudée.) Cette grande étendue de plan, comparée à la hauteur, qui étoit de 180 pieds, me porte à croire qu'il ne doit être question dans cette mesure que de la partie de l'édifice appelée par Diodore κρηπὶς. Dans beaucoup d'édifices, il étoit fort d'usage de les établir sur une plate-forme plus grande que la masse de l'élévation, et de prendre leur mesure par leur soubassement. Celui-ci surtout étoit fort important, et jouoit un grand rôle dans tout l'ensemble : une partie des marches, des jeux et des cérémonies, devoit avoir lieu sur cette plate-forme.

La phrase suivante de Diodore présente peu d'observations à faire sur la disposition extérieure du monument; mais quelques difficultés dans la manière d'interpréter un mot de ce passage, et d'en concevoir le sens, m'engagent à m'y arrêter.

Diodore continue : *Ayant divisé l'espace en trente maisons, on y établit des planchers de charpente, formés de troncs de palmier; le tout*

(1) M. l'abbé de Tersan avoit une de ces briques.

fut dressé sur un plan quadrangulaire. Ensuite on plaça les ornements dans tout le pourtour.

Ce texte a paru si obscur à M. de Caylus, qu'il a cru devoir se permettre une hypothèse particulière dans son interprétation. La difficulté qui l'a arrêté, est celle de la division de l'espace en trente maisons, εἰς τριάκοντα δὲ δόμους διελόμενος τὸν τόπον. Ne sachant comment distribuer l'emplacement consacré au bûcher en trente maisons, M. de Caylus, préoccupé de l'idée qu'il doit être ici question d'une place décorée de maisons, n'a pu se persuader qu'il y ait eu des maisons dans les quatre côtés de la place (d'autant que le nombre trente donne un partage inégal). Il a donc fini par supposer que des maisons, au nombre de quinze, masquoient de chaque côté l'une et l'autre extrémité de la muraille démolie. Il pense aussi que ces maisons avoient dû être également consumées par le feu; *ce que,* dit-il, *leurs toits, formés de troncs de palmier, fait suffisamment entendre.* Du reste, il croit que ces maisons faisoient là *un étalage assez inutile.*

Je suis, à cet égard, de son avis, et je comprends encore moins que lui ce qu'on peut faire ici de trente maisons, surtout si l'on reste fidèle au texte de Diodore, qui très-visiblement, par le mot τόπον, n'a entendu parler que du lieu occupé par le bûcher, et d'une distribution de cet espace *in triginta domos.* Aussi, et la nature de la chose même, et la manière dont l'auteur s'exprime, me persuadent-elles qu'il n'est ici nullement question de maisons, comme l'entend M. de Caylus; que le mot grec ne signifie pas exclusivement ce que le mot *maison* exprime assez généralement en françois, c'est-à-dire *demeure, habitation.*

D'abord j'avois incliné à penser qu'au lieu du mot δόμους dans le texte, il pouvoit y avoir eu le mot νομοὺς, *divisions,* qui feroit sans doute un fort bon sens. On auroit distribué l'aire du soubassement (car c'est de cela qu'il s'agit) en trente *nomes* ou partitions. Toutefois les diverses acceptions du mot δόμος, et le mot ὀροφὴ qui vient après, me font croire qu'il n'y a lieu à aucun changement, mais qu'il suffit

d'interpréter le mot en question selon un des sens qu'il présente, et que suggère l'intelligence de la construction dont il s'agit.

En effet, de quoi parle Diodore? D'une bâtisse en charpente formant la plate-forme du soubassement (κρηπῖδα) sur lequel nous allons voir s'élever le reste de l'édifice.

Or je me le demande. Comment s'y prendroit aujourd'hui un constructeur, qui auroit à bâtir en bois de charpente, une estrade ou plate-forme de 600 pieds carrés? Il établiroit à terre des pièces de bois horizontales, et il éleveroit dessus des pièces de bois perpendiculaires : mais, ayant à faire un plancher ou un plafond d'une aussi vaste superficie, il pratiqueroit dans l'étendue de son plan des divisions et subdivisions, lesquelles formeroient de tout cet espace un assemblage de cloisons et de murs de charpente, éloignés l'un de l'autre, selon la proportion des solives propres à faire les plafonds ou les planchers de chaque division.

Voilà ce qui fut fait indubitablement dans le plan et l'élévation du soubassement, servant de rez-de-chaussée au bûcher d'Héphestion. On dut y pratiquer sept grandes cloisons de charpente traversées par six autres semblables, qui, en plan, formèrent une sorte d'échiquier. De là résulta le nombre de trente divisions, lesquelles formoient chacune comme autant de maisons qu'il s'agissoit de couvrir, et qui furent couvertes par des poutres de bois de palmier : celles-ci purent encore être soutenues dans leur point milieu par des bois debout. Ainsi cet appareil de charpente dut produire un assemblage des plus solides. (Voyez-en le plan figuré sur la planche I.)

Il me paroît donc très-probable que Diodore aura donné le nom de δόμους à ces trente divisions de charpente, soit parce que chacune ressembloit aux espaces formés par les murs des maisons, soit parce que le mot δόμος signifie aussi *structura, compages.*

Dès lors rien de plus naturel que ce qu'il ajoute, καὶ καταστρώσας τὰς ὀροφας φοινίκων στελέχεσι, *et insternens tecta palmárum truncis.* J'avoue que quand par le mot δόμους on s'est figuré des maisons proprement dites,

on peut être induit à traduire ὀροφὴ par *toit,* pris aussi dans l'acception commune; mais ὀροφὴ ne signifie le toit d'une maison que par suite de son sens élémentaire, qui est *couverture,* de ἐρέφω, *tego.* La charpente dont on a parlé devoit supporter une couverture, celle qui faisoit le *plain-pied* du soubassement; et c'est cette ὀροφὴ qui se composoit de troncs de palmier.

Il n'y a donc, selon moi, aucune obscurité dans le passage de Diodore de Sicile, et il n'y a lieu à aucune supposition étrangère à la nature de la chose, pour interpréter ces *trente maisons* et leurs couvertures en bois de palmier. Cela fait, ajoute Diodore, on assigna la place de chaque décoration dans le pourtour.

****

Voici celle du soubassement : Οὗ τὴν μὲν κρηπῖδα. . .

« Elle se composoit d'un nombre de deux cent quarante proues de « quinquirèmes dorées. Ces proues avoient sur leurs flancs deux ar- « chers, le genou en terre, de quatre coudées de proportion : elles « étoient surmontées par des statues d'hommes armés, hautes de « cinq coudées. Les intervalles étoient remplis par des tapis de « pourpre. »

M. de Caylus, et d'autres écrivains [1], d'après lui, ont traité avec beaucoup de mépris la décoration du bûcher d'Héphestion. On s'est plu à regarder cet ouvrage comme *un assemblage d'inventions déréglées;* mais peut-être, avant de le juger ainsi, eût-il convenu de s'assurer que ce qu'on critiquoit, étoit bien véritablement ce qui avoit été.

Je doute, par exemple, qu'on ait bien compris le motif et bien

[1] M. de Sainte-Croix, Examen crit. des hist. d'Alex., pag. 474.

rendu la position des proues de vaisseau qui ornoient le soubassement.

Quant au motif de cette décoration, il me paroît aussi clair que naturel. Héphestion avoit eu le commandement des hoplites, lorsqu'Alexandre descendit par le fleuve Eulée jusqu'à l'Océan, après la défaite des Perses et l'expédition de l'Inde, et il avoit équipé un navire pour eette expédition. On voulut rappeler les serviees et les exploits de cette navigation, et les décorateurs employèrent eomme symbole, des proues de vaisseau, de la faeon dont les Romains en usèrent dans la suite, soit pour leurs eolonnes rostrales, soit pour l'ornement de leur *forum*. Il n'est pas même très-nécessaire de supposer que cet ornement auroit eu exelusivement rapport aux vietoires navales d'Héphestion. Le monument dont Alexandre dirigeoit la déeoration auroit fort bien pu être composé dans une intention plus générale et sous le point de vue le plus capable de flatter les Macédoniens. Or, à l'époque de la mort d'Héphestion, Néarque étoit déjà de retour de son expédition, et il avoit ramené la flotte de l'Indus jusqu'au fond du golfe Persique [1]. Alexandre lui avoit décerné une couronne, ainsi qu'à Onésicrite, son premier pilote.

Je ne saurois done voir, avec certains critiques, ee que l'ornement des proues de vaisseau, quant à l'intention, pouvoit avoir de bizarre dans la décoration de notre soubassement.

Quant à leur effet, je ne pense pas, il est vrai, comme M. de Caylus, que ees proues soutenoient la base de l'édifice; la deseription ne le dit point : les proues d'or, selon moi, étoient appuyées ou adossées au montant du soubassement, et elles y devoient figurer comme des espèees de piédestaux surmontés d'autant de statues.

Je me persuade encore que, pour s'en faire une juste idée, il ne faut point imaginer qu'elles aient été en toute réalité de véritables proues de vaisseau. Dans un ensemble de décoration tel que celui-là,

(1) Exam. des hist. d'Alexandre, pag. 442.

tout étoit imité ou simulé; ce n'étoient que des proues feintes, recouvertes peut-être de toile dorée, comme les hoplites et les archers ne furent peut-être aussi que des sortes de mannequins; et, sans doute, ces hoplites s'élevoient à la pointe de la proue, comme on en voit sur les médailles d'Hadrien de la ville de Cyzique et autres [1].

En donnant 600 pieds à la dimension du soubassement en longueur, la proportion des proues aura pu être de 9 pieds de large. Les soixante proues faisant ainsi 540 pieds, il restoit entre chaque proue un intervalle d'à-peu-près un pied, qu'occupoient les tapis de pourpre.

On pourrait trouver à dire dans cette disposition, que le même objet y auroit été singulièrement multiplié. Toutefois, en ne regardant ces proues que comme des piédestaux, on conviendra encore que ces sortes de répétitions sont tout-à-fait dans l'esprit de l'architecture, et qu'ici le décorateur eut plus de moyens qu'on ne peut se le figurer, d'éviter le reproche d'uniformité. Je ne saurois donc, sous aucun rapport, croire cette décoration aussi ridicule qu'elle l'a semblé à M. de Caylus, qui a porté le même jugement sur celle de l'étage placé en retraite, immédiatement au-dessus du soubassement, et dont voici la description : (*voy.* pl. I.)

****

Ὑπεράνω δὲ τούτων τὴν δευτέραν, etc.

« Au-dessus s'élevoit le second étage, dont la décoration se com-
« posoit de flambeaux de quinze coudées. Ces flambeaux, à l'endroit
« par lequel on les tient (c'est-à-dire le milieu de la poignée), avoient
« des couronnes d'or; au-dessus de leurs mèches, des aigles, les ailes
« déployées, regardant en bas; et à leur extrémité inférieure, des
« serpents, le regard dirigé vers les aigles. »

(1) Antiq. expliq., tom. IV, pag. 219, pl. 48.

Ce motif de décoration a été l'objet de deux sortes de censures : M. de Caylus le blâme, comme présentant de la maigreur dans l'ajustement, et il le réprouve encore comme insignifiant. Il trouve, ce sont ses expressions, que *des attributs d'aigles et de dragons sont peu convenables à l'objet de cette décoration.*

J'espère faire voir tout-à-l'heure comment, sur le premier point, la critique de M. de Caylus s'adresse uniquement à sa propre hypothèse, c'est-à-dire à un parti de décoration nécessairement monotone et sans effet; mais je dois, avant tout, une réponse à la seconde critique, ou à celle qui porte sur l'idée générale et l'ensemble de l'invention.

Est-il donc bien vrai que ces objets d'ornement, que ces attributs de flambeaux, d'aigles, de serpens, etc., soient peu d'accord avec le monument?

Pour prononcer d'une manière aussi décisive sur des choses en rapport avec les opinions morales ou religieuses de ces temps, il faudroit que nous pussions nous flatter d'avoir une connoissance entière des usages et des idées mystiques de l'antiquité. Si, dans un monument de la nature de celui-ci, nous apercevions des symboles et des attributs dont la corrélation avec la destination de l'ouvrage nous paroîtroit peu sensible, il seroit, à mon avis, plus raisonnable de supposer le sens de ces objets perdu pour nous, que d'accuser les artistes antiques d'avoir imaginé ici une décoration sans motif. Une telle réserve, à la vérité, n'est guère applicable à tous ces ornements arabesques dont les intérieurs de beaucoup de chambres sépulcrales, chez les Romains, sont ornés. Mais on sait aussi quelle différence on doit mettre entre ces badinages de l'ornement, et les principaux sujets de décoration qui figuroient dans l'architecture extérieure d'un grand édifice. Or le bûcher d'Héphestion, quoiqu'il ne fût que d'architecture feinte, n'en joua pas moins les apparences d'un monument solide et durable. J'ai donc beaucoup de peine à croire que les architectes aient aussi complétement négligé de mettre la décoration de leur édifice en rapport avec sa destination.

Il me semble ensuite qu'il n'est pas très-difficile, sinon de démontrer, au moins de faire présumer la liaison morale du sens de ces attributs, avec le monument funéraire dont ils étaient les ornements allégoriques.

Et d'abord, s'il s'agit de ces torches ou de ces grands flambeaux de quinze coudées de haut, leur analogie positive avec un bûcher me semble trop naturelle pour n'être pas facilement entendue de tout le monde. Le flambeau, dans l'antiquité, eut sans doute plus d'une signification; mais, dans un édifice destiné à brûler un corps mort, le flambeau est un symbole du feu, assez sensible pour qu'on ait pu en faire l'attribut et l'ornement d'un bûcher. Ainsi nous voyons, dans le bas-relief de l'apothéose de Faustine la jeune [1], un génie ailé s'élever de dessus le bûcher, un grand flambeau à la main, et emporter aux cieux l'effigie de l'impératrice [2]. Le flambeau se trouve ainsi, sur les médailles, très-souvent joint aux représentations d'apothéose et de consécration. Au haut d'une *pyra,* sur une médaille de Pertinax [3], on voit des flambeaux placés en saillie et debout dans le sommet de l'édifice.

Le flambeau exprima encore plusieurs autres idées relatives aux cérémonies funéraires : il signifia quelquefois la lumière des initiés; et, selon sa position, il étoit l'emblème de la vie ou de la mort [4]: il fut aussi un signe d'immortalité.

Loin donc que cet objet de décoration soit sans rapport avec notre monument, on ne peut qu'être embarrassé dans le choix des motifs allégoriques qu'il renferme. Mais, quand on pense au but que s'étoit proposé Alexandre dans l'exécution de ce bûcher, et que toute cette cérémonie avoit été faite pour déifier Héphestion, il me semble qu'on n'a point de peine à trouver le vrai sens de ce symbole.

(1) *Veter. arcus August. Rom. M. DC. XC.*

(2) Ce bas-relief, qui fit partie de l'arc dit *de Portogallo*, est au Capitole.

(3) Méd. de la reine Christine, pl. 24.

(4) Mus. Pio-Clem., tom. V, pag. 56.

Il doit en être de même de celui de l'aigle; les usages et les monuments romains nous enseignent ici sa vraie signification : l'aigle étoit l'oiseau de la consécration. C'est sur un aigle que sont portés les empereurs déifiés; on sait que, dans la cérémonie de l'apothéose, on faisoit partir du haut du bûcher un aigle, qui étoit censé porter au ciel l'âme du défunt. En faut-il davantage pour expliquer cet aigle, les ailes étendues au-dessus du flambeau? et ne conclurons-nous pas de là que ces emblèmes de consécration furent, chez les Romains, des emprunts faits aux Grecs?

Les figures mythologiques des anciens n'avoient pas toujours, même pour eux, un sens unique et exclusif. Cela vient de ce qu'elles étoient de pures allégories, dérivées de sources inconnues, et qu'étant, comme telles, susceptibles de se modifier indéfiniment par des idées nouvelles, les mêmes signes se prêtoient facilement à des explications diverses, selon la différence des origines qu'on leur supposoit. Aussi ne sauroit-on, aujourd'hui surtout, mettre trop de réserve dans l'interprétation de symboles souvent amphibologiques, c'est-à-dire ayant la faculté d'exprimer plus d'une idée vraisemblable. Cependant, lorsque l'objet principal, ou ce qu'on appelle la destination d'un monument, nous est bien connu, on peut, sans grande témérité, inférer de cette destination le sens probable des signes emblématiques dont il fut orné.

Or, si l'objet de la cérémonie qu'on désigne par les mots d'*apothéose* ou de *consécration,* étoit de faire croire que l'ame, dégagée par le feu, de son enveloppe matérielle, abandonnoit le séjour de la terre pour se réunir, dans les demeures du ciel, à la compagnie des dieux, il me semble que le flambeau, l'aigle et le serpent, ne sont autre chose que les signes hiéroglyphiques de cette opinion.

Nous avons vu que le flambeau étoit naturellement signe du feu ou de la flamme; mais le serpent fut toujours symbole de la terre, comme l'aigle le fut du ciel ou de l'air. Ces trois symboles, réunis dans la décoration d'un bûcher de consécration, ne disent-ils pas

surtout, par leurs positions respectives, que le feu enlève à la terre, pour la faire parvenir au ciel, l'âme d'Héphestion?

Diodore nous dit que les serpents avoient le regard fixé en l'air sur les aigles: ainsi, dans les bas-reliefs où le même sujet est représenté avec des personnages, il s'en trouve toujours quelqu'un figuré regardant en haut, et comme suivant des yeux l'enlèvement. Ici l'idée n'est exprimée qu'emblématiquement, comme il convenoit que cela fût dans le langage de l'ornement.

Quelle que soit, au reste, la justesse de ces rapprochements, et de quelque manière qu'on établisse une liaison d'idées entre ces symboles, il est indubitable, par la comparaison qu'on peut en faire avec d'autres monuments de consécration où les mêmes signes se retrouvent, qu'ils eurent un rapport nécessaire de signification avec le bûcher et avec sa destination; et ce point de vue incontestable suffiroit pour repousser l'accusation d'insignifiance portée par M. de Caylus contre cette décoration.

Mais il est plus encore dans mon sujet de montrer, contre la première des deux critiques du savant antiquaire, que ce motif d'ornement, sous le rapport de l'art, du goût et de l'effet, pouvoit jouer un beaucoup meilleur rôle qu'on ne l'a cru.

C'est ici que le nouveau système de restitution me paroît mériter la préférence: d'abord, parce que l'étage dont il s'agit offre un parti d'architecture aussi riche que varié; ensuite, parce que, les ornements dont on vient de parler, se liant naturellement et aux membres et aux proportions de cette architecture, la répétition du même objet d'ornement ne donne plus lieu au reproche d'insipidité et de manque d'effet, que M. de Caylus étoit en droit d'y faire, dans le système de frise continue adopté par lui.

On conçoit sans peine quelle eût été la monotonie de ces flambeaux accompagnés de leurs symboles, et se répétant sans cesse sur un fond uniforme dans tout le pourtour de l'édifice. Rien n'eût eu moins d'effet, parce que le manque de saillie et la froideur d'une

superficie sans architecture n'auroient pu qu'ajouter à l'ennui de cette répétition. Le sentiment de cette redite fastidieuse eût été encore plus pénible dans l'hypothèse de M. de Caylus, qui, donnant à toutes les zones, à peu de chose près, la même étendue qu'au soubassement, c'est-à-dire de quatre à cinq cents pieds, augmente, outre mesure, le vice de la répétition.

****

Les motifs que j'ai exposés plus haut, les notions des écrivains et l'autorité des médailles, m'ayant donc porté à penser que les divers étages du bûcher d'Héphestion étoient, comme le sont tous ceux des édifices antiques du même genre, formés d'ordonnances d'architecture, il m'a semblé qu'il étoit nécessaire de donner à la largeur de ces étages, infiniment moins d'étendue qu'à celle du soubassement, à moins de faire un ensemble par trop gigantesque et hors de toute proportion. En effet, notre hauteur est prescrite, et le plus haut point où l'on puisse la porter, est 185 pieds. Mais, s'il fallait donner à chacun des étages une largeur égale à celle du soubassement, ou de peu de chose moindre, à raison des retraites, il conviendroit de porter leur élévation à une hauteur qui fût en proportion avec cette largeur; ce qui, à moins de blesser toutes les convenances, sortiroit par trop de la dimension générale que porte le texte de Diodore.

Si, au contraire, distribuant les 185 pieds de haut entre tous les étages, on donne seulement une quarantaine de pieds à l'étage orné de flambeaux, il sera très-probable qu'une largeur de 200 pieds aura été suffisante.

C'est pourquoi, comme rien ne contredit cette supposition, comme la masse pyramidale de l'édifice exige une diminution graduelle, il m'a semblé qu'on pouvoit regarder le soubassement comme seul susceptible de recevoir la dimension des 600 pieds (nous en trouvons

l'exemple au tombeau de Mausole). Restreignant en conséquence, ainsi que je l'ai dit, la largeur de l'étage orné de flambeaux, je présume qu'il pouvoit se composer de onze arcades dans chacune de ses faces : il auroit consisté en portiques ouverts, et ces ouvertures auroient été ornées par les statues décrites. Quant aux pieds-droits de ces arcades, c'est sur leurs montants que je dispose, ainsi que je vais l'expliquer, les flambeaux dont il a été fait mention.

L'usage est, comme l'on sait, de remplir par des colonnes, par des demi-colonnes ou des pilastres, les montants des pieds-droits. Ici le décorateur auroit substitué à la colonne le flambeau de quinze coudées. Les aigles avec leurs ailes déployées, en s'élevant au-dessus de la mèche des flambeaux, comme au-dessus d'un chapiteau, auroient fait l'ornement courant de la frise. Les couronnes d'or auroient, sans aucune difficulté, occupé le milieu de la tige de chaque torche; et les serpens placés au pied de chacune, et sur le socle continu des arcades, se seroient trouvés très-naturellement dans le rapport indiqué avec chaque aigle.

Cet ajustement, qui, par la forme du flambeau, jouoit les apparences de la colonne dans un ordre régulier, doit être regardé sans doute comme une de ces libertés que le génie de la décoration autorise et justifie, à l'égard d'un monument du genre de ceux qui, ne devant briller qu'un moment par les ressources d'un luxe précaire, semblent affranchis de la sévérité des règles. L'effet de cette composition devoit être fort riche; et comme les arcades des portiques, ainsi que les membres de l'architecture, en interrompoient la continuité, le vice d'uniformité ne saurait raisonnablement entrer dans les reproches qu'on pourroit lui faire.

J'ai placé des statues sous les arcades, et ces figures ne sont pas ici une addition arbitraire : Diodore a pris soin de nous apprendre que tout cet ensemble étoit décoré des statues les plus précieuses. Cette notion est encore de celles qui concourent à rendre probable le parti de composition architecturale que je propose; car, où des statues

pouvoient-elles être mieux placées que dans des niches ou dans des entre-colonnements? On en voit ainsi à certains bûchers sur des médailles (1).

Jusqu'ici il nous semble que les ornements décrits par Diodore, non-seulement s'allient naturellement avec les formes et les combinaisons de l'architecture, mais encore perdent par cette alliance les défauts que M. de Caylus leur avoit justement reprochés dans sa propre hypothèse.

Nous allons voir que les autres séries d'ornement ne s'ajustent pas moins convenablement, selon le nouveau système, avec les ordonnances des zones supérieures.

****

Je passe à la troisième zone. La discussion à laquelle elle donnera lieu sera moins longue.

Κατὰ δὲ τὴν τρίτην περιφοράν, etc.

« Dans la troisième périphérie, on avoit représenté des chasses « d'animaux de tout pays. »

J'en ai dit assez sur la différence des deux systèmes de restitution pour que l'application s'en fasse de soi-même à chaque étage. Il est inutile de répéter que Diodore ne prescrit par ses paroles, et n'exclut par son silence, aucune manière de se figurer la forme de cette troisième périphérie : ainsi les peintures ou les bas-reliefs continus de cet étage purent simplement en faire partie, de la manière dont nous voyons des bas-reliefs circuler autour d'un édifice, sous les colonnades de ses péristyles.

(3) *Voyez* entre autres la médaille de Faustine, pl. 20, des médailles de la reine Christine.

C'est ainsi que j'ai représenté cette frise; mais je n'ai pas besoin d'avertir que le parti d'architecture de chaque étage doit se considérer, dans le dessin ci-joint (pl. I), comme plus ou moins arbitraire. Je ne donne pour constant que le système de la disposition. Du reste, chacun est le maître de modifier à son gré les ordonnances, et, avec elles, l'ajustement des frises et des sujets d'ornement. Ainsi voyons-nous, sur cinq ou six types de consécration, revenir la même sorte de bûcher, toujours semblable quant au genre et quant au système de composition architecturale, et toujours variée quant à l'emploi des corps et des masses d'architecture. Cela nous fait connoître que ces édifices temporaires admettoient la même variété de combinaisons que les édifices solides. On pourroit donc disposer l'élévation du bûcher d'Héphestion avec d'autres masses d'architecture, sans infirmer en rien le résultat de cette discussion.

Je dirai peu de chose du sujet de cette frise, qui représentoit des chasses : ce sujet, très-favorable à l'art et à la sculpture, a paru à M. de Caylus offrir peu de raison, et n'avoir de rapport ni avec le bûcher, ni avec Héphestion.

Il me semble qu'il faut considérer ce monument, non pas seulement sous le rapport purement funéraire, mais aussi sous le point de vue historique et honorifique. Il ne paroît point que les ornements des tombeaux et des sarcophages mêmes aient toujours été conçus ou exécutés dans un cercle d'idées analogues à leur principale destination. Les urnes antiques et les chambres sépulcrales qui se sont conservées jusqu'à nos jours, sont décorées de toutes les sortes de sujets mythologiques, allégoriques et historiques : on y voit très-fréquemment représentées des chasses.

Mais l'expression de ce genre de sujets semble avoir été plus particulièrement en rapport avec le personnage inhumé, qu'avec le monument. L'exercice de la chasse étoit, dans l'antiquité, une sorte d'apprentissage des travaux de la guerre, et l'intrépidité dans les combats contre les animaux féroces étoit le présage de la bravoure

et du courage contre l'ennemi. Durant les temps héroïques, on confondit dans la même illustration les deux sortes d'exploits, et l'on trouveroit dans l'histoire même d'Alexandre de quoi prouver que, de son temps encore, la chasse passoit pour un des exercices les plus nobles et les plus dignes d'un héros. Rien d'étonnant par conséquent qu'on ait représenté sur les monuments, des combats de chasse comme signes des dispositions guerrières et des qualités belliqueuses. Ainsi, sur les bas-reliefs de l'arc de Trajan, adaptés depuis à l'arc de Constantin, l'empereur est représenté combattant contre des bêtes fauves. Pourquoi, sur le bûcher qui devoit célébrer ou les goûts ou les qualités d'Héphestion, Alexandre ou ses décorateurs n'auroient-ils pas fait exécuter des chasses de toute espèce d'animaux ?

****

Le sujet du quatrième étage étoit *une centauromachie en or.*

Ἔπειτα ἡ μὲν τετάρτη χώρα κενταυρομαχίαν χρυσῆν εἶχεν.

Mêmes réflexions à l'égard de la disposition de cette frise, que pour la précédente. J'ai cru devoir varier la forme de chaque ordonnance, ou de l'architecture de chaque étage, de façon que les diverses zones d'ornement figurassent entre elles diversement. (*Voy.* pl. I.)

Mêmes censures aussi de la part de M. de Caylus sur le manque de rapport entre le sujet de la centauromachie et le bûcher d'Héphestion. J'avouerai qu'ici la corrélation de motif est moins sensible, et que les connaissances que nous avons de l'antiquité ne nous permettent guère autre chose que des conjectures sur l'emploi de ce sujet. Au reste, il faut en dire autant de beaucoup d'autres monuments antiques et des plus célèbres. Pourquoi y avoit-il une centauromachie sur le bouclier de Minerve au Parthenon, sur les métopes de la frise de ce temple, sur le fronton postérieur du temple de Jupiter à

Olympie? Les antiquaires ne restent point sans réponse à ces questions. Il y a, dans la région des sujets héroïques et mythologiques, des analogies sans nombre; et, si l'on ne peut affirmer que celles qu'on imagine aujourd'hui soient précisément les mêmes que celles qui entrèrent jadis dans l'intention des artistes, il est permis de croire que les raisons d'autrefois furent souvent aussi détournées que celles qu'on donne de nos jours; et plus d'une explication ancienne le prouve. Il résulte de là qu'il vaut encore mieux s'en tenir à soupçonner quelques-uns de ces motifs indirects, et peu apparents aujourd'hui, que de croire qu'on ait fait jadis choix d'un sujet dénué de tout motif applicable au monument, au héros ou à la circonstance. Qui nous dira si, la centauromachie étant une fable thessalienne, ce sujet n'aura pas été choisi pour indiquer qu'Héphestion tiroit son origine de la Thessalie? Qui nous dira qu'il ne descendoit pas de quelques-uns des héros qui s'illustrèrent dans cette guerre? Mais je m'abstiens d'autant plus volontiers de toute conjecture à cet égard, que l'objet principal de ma discussion est étranger à cette sorte de critique.

****

Le cinquième ordre, dit Diodore, avoit *des taureaux et des lions d'or placés alternativement.*

Ἡ δὲ πέμπτη λέοντας καὶ ταύρους ἐναλλὰξ χρυσοῦς.

Le système dans lequel je propose de restituer le bûcher d'Héphestion est fécond en variétés, comme celui de M. de Caylus semble condamné à l'uniformité. Dès que les ornements décrits par Diodore peuvent trouver place dans une véritable architecture, ils peuvent s'incorporer si diversement avec les parties des ordonnances, que le seul embarras qu'on éprouve, est celui du choix. Ainsi nous venons de montrer que le sujet de la centauromachie, bien loin de devoir

occuper nécessairement toute la surface d'une des zones du monument, non-seulement pouvoit n'être qu'un bas-relief continu en or au-dessus de l'étage, mais pouvoit encore, ainsi qu'au Parthenon d'Athènes, être supposé placé dans les métopes d'un entablement. Qui prendroit ce dernier parti, ne feroit rien de contraire ni au texte de l'écrivain, ni aux meilleures pratiques de la décoration chez les Grecs.

Ceci pourroit s'appliquer avec assez de vraisemblance à l'ornement des taureaux et des lions d'or, dans le cinquième étage du monument. Il y a plus d'une manière de se figurer ces animaux, soit en eux-mêmes, soit dans leurs rapports avec l'architecture. On pourroit croire qu'il ne s'agit que de têtes de bœuf et de lion ornant un entablement, comme on en trouve beaucoup d'exemples. Il paroît plus conforme au texte de les représenter en entier dans un ordre alternatif, en frise continue; mais il ne répugneroit à aucune convenance de les placer dans les espèces d'entre-pilastres d'un étage attique, ou entiers ou à mi-corps, comme j'en offre le choix [1].

Si les lions et les taureaux ne sont là que comme partie décorative d'un entablement, on peut se dispenser d'en demander ou d'en donner la raison, l'architecture étant pleine d'ornements nés d'usages dont le motif n'est souvent explicable que par le caprice, qui fait une partie du génie de la décoration. Si l'on fait jouer à ces animaux un rôle plus important, il faudra croire que leur présence avoit ici une signification particulière; mais qui pourroit se flatter de rencontrer la véritable, et de démêler le sens précis d'objets allégoriques, capables d'exprimer un grand nombre d'idées diverses?

Le motif de décoration qui vient après celui-ci n'offrira point les mêmes incertitudes.

(1) Tome IV des Antiq. d'Athènes par Stuart, ch. VI, pl. 1.

****

Τὸ δ' ἀνώτερον μέρος ἐπεπλήρωτο Μακεδονικῶν καὶ βαρβαρικῶν ὅπλων, etc.

« La partie supérieure (ou la plate-forme du haut) étoit remplie « par les trophées des armes des Macédoniens et de celles des Bar- « bares, mais disposés de façon à désigner la bravoure des uns et la « défaite des autres. »

Rien de plus clair, comme l'on voit, que ce motif d'ornement; rien de mieux adapté à un monument qui, comme on l'a dit, étoit à la fois funéraire et honorifique, et par conséquent admettoit des emblèmes de plus d'un genre. Il est facile aussi d'exprimer, par la seule disposition des trophées, la double intention du décorateur : il suffit de représenter les trophées des vainqueurs élevés en l'air, et ceux des vaincus, comme des monceaux d'armes brisées, à terre. Cette intention, qui se retrouve dans le dessin de M. de Caylus, pouvoit, à la vérité, être rendue plus sensible qu'il ne l'a fait; mais cette différence ne mérite pas qu'on en fasse un point de controverse.

Je ne saurois en dire autant d'un autre point relatif, et à la position de ces trophées, et à la composition générale du bûcher. M. de Caylus, fidèle à son système de frises continues, établies uniformément les unes au-dessus des autres, dans toute l'étendue des quatre faces du monument, a imaginé aussi de faire de ces trophées une frise régnante, et une sixième zone autour de laquelle les armures seroient placées en bas-relief, ou en groupes adossés. J'ai imaginé, au contraire, de les disposer en groupes isolés, et de supprimer par là, le sixième étage de construction : voici mes raisons.

Je ne répéterai point celles qui se tirent du goût et de l'effet; je ne reviendrai point sur la monotonie reprochée à cet assemblage d'ornements, toujours étalés sur de froides et insignifiantes super-

ficics; je ne dirai pas quc, dans ce système-là même, il conviendroit au moins de ne rien faire au-delà dc ce que prcscriroit le texte, e'est-à-dire de ne pas multiplier outre mesure les zones d'ornements. Mais je tire ma principale raison des paroles de Diodore, qui, sur ce point, me semble contenir l'indication formellc du parti qu'on doit prendre.

On a pu observer que l'écrivain grec, s'élcvant d'étage en étage dans sa deseription, à partir du soubassement, *οὗ τὴν μὲν κρηπῖδα*, les a tous déerits numériquement. Ainsi le soubassement doit compter pour le premier étage, puisqu'après en avoir parcouru les ornements il dit, *Au-dessus s'élevoit le second rang* (eelui des flambeaux), *Ὑπερᾴνω δὲ τούτων τὴν δευτέραν χώραν ἐπανεῖχον δᾷδες*, etc. Il passe ensuite à la troisièmc périphérie, *κατὰ δὲ τὴν τρίτην περιφοράν*, puis à eelle qu'il appelle *τετάρτη χώρα*, et enfin à la dernière désignée par le nombre *cinq*, *ἡ δὲ πέμπτη*. Il est visible qu'il a eompté cinq étages et einq sujets d'ornement.

Maintenant, si Diodore eesse de nombrer, ne sera-t-il pas très-probable qu'il n'y avoit pas de sixième étage, et que l'ornement décrit sans ordre numérique existoit sans être appliqué à aucun étage? Mais la vraisemblanee de eette opinion augmente eneore, lorsqu'on se figure l'effet du genre d'ornement dont il s'agit. Sans doute, s'il falloit admettre, en vertu des termes du texte, que eet ornement devoit être attaché à un fond, rien n'empêeheroit d'imaginer des trophées de bas-relief qui s'y seroient adossés. Toutefois n'est-il pas plus naturel, puisque rien ne preserit ici eet ajustement, de préférer les trophées isolés, ou de ronde-bosse? Puisque e'est là leur meilleure manière d'être composés pour faire de l'effet, cela seul indique qu'il faut s'abstenir de leur donner le fond d'architecture que les paroles mêmes de Diodore paroissent leur refuser.

Observons en effet que les mots dont s'est servi l'écrivain gree, en même temps qu'ils ne désignent point de sixième étage, peignent on ne peut pas mieux l'emplacement occupé, selon moi, par les

trophées. Où se rapporte-t-il ? Précisément à la partie supérieure. Diodore n'a pas dit l'étage ou la région, mais τὸ ἀνώτερον μέρος. Cette partie effectivement étoit la plus élevée de l'édifice : c'étoit la plate-forme du cinquième et dernier étage; ce qui prouve, comme tendra tout-à-l'heure à le confirmer la notion de l'amortissement, que le bûcher n'avoit que cinq étages, en comprenant le soubassement, et que le couronnement dont il va être question, ne se considéroit pas comme faisant corps avec la masse architecturale, mais comme une sorte de supplément.

Si nous consultons aussi l'analogie que nous offrent les représentations de bûchers, sur les médailles impériales, nous voyons qu'ils sont ordinairement à trois et à quatre étages, sans y comprendre le massif de leur couronnement. Enfin le bûcher d'une médaille de Faustine, rapporté *planche* 20 des Médailles de la reine Christine, nous montre des indications d'armes ou de boucliers, à l'endroit même que je désigne, comme étant celui qui étoit occupé par les trophées au bûcher d'Héphestion.

Ce que Diodore va nous dire du septième objet de décoration, et la manière dont il en indiquera la place, pourront confirmer de plus en plus mon opinion.

****

Ἐπὶ πᾶσι δὲ ἐφειστήκεισαν Σειρῆνες διάκοιλοι, καὶ δυνάμεναι λεληθότως δέξασθαι τοὺς, etc.

« Sur le tout s'élevoient des Sirènes creuses, dont la cavité étoit « capable de recevoir et de cacher les musiciens qui devoient « exécuter le chant funèbre en l'honneur du mort. »

C'est ici que la comparaison des bûchers sur les médailles, avec la manière dont s'exprime Diodore sur ce dernier sujet de déco-

ration, est frappante, si l'on prend la peine d'examiner les types des médailles de consécration, *planches* 18, 20, 24, 25 et 39 du Recueil de la reine Christine par Pietro Sante Bartoli; on y voit que le bûcher, composé de trois ou de quatre étages, comme l'a dit Hérodien, se terminoit toujours par une masse de beaucoup plus étroite, et beaucoup plus haute que celle de chacun des étages inférieurs, ἐς τελευταῖον βραχύτατον. Cette masse, qui étoit le piédestal du couronnement, n'y est jamais composée d'architecture; mais elle st ornée de draperies. C'est sur ce massif que s'élèvent les sculptures colossales qui terminent l'ensemble, et qui, le plus souvent, sont des quadriges. Ainsi le tombeau de Mausole, que je prouverai ailleurs avoir été une imitation des bûchers décoratifs, se terminoit par un char à quatre chevaux, porté sur un massif élevé en pyramide au sommet de l'édifice.

Au bûcher d'Héphestion, le couronnement consistoit en figures colossales de Sirènes; je dis colossales, ce qu'indique suffisamment leur destination, qui étoit de contenir et de cacher les musiciens. L'analogie veut par conséquent que ce couronnement ait été placé aussi ἐς τελευταῖον βραχύτατον. C'est pourquoi je l'ai élevé sur le massif d'amortissement dont les médailles nous offrent le modèle.

Maintenant comparons à cette position la manière dont s'exprime Diodore : ἐπὶ πᾶσι δὲ ἐφειστήκεισαν Σειρῆνες, *sur le tout s'élevoient des Sirènes*. Il n'est plus question d'énumération de zone ou d'étage, ni d'aucune locution qui puisse en faire présumer l'omission. Ce changement dans les formes du discours n'en indique-t-il pas un dans la forme de l'édifice? Je crois que cette présomption, rapprochée de toutes les autres, doit empêcher de regarder comme un septième étage, proprement dit, le massif des Sirènes, et surtout d'en faire, comme l'a imaginé M. de Caylus, une zone à peu près aussi étendue que toutes les autres; ce qui l'a conduit à figurer encore, comme de bas-relief, dans une frise de plusieurs centaines de pieds en longueur, les Sirènes qui devoient recevoir les musiciens.

Je ne dirai pas que M. de Caylus, pour adapter les Sirènes à son système de décoration, a fait choix d'un mélange de femme et de poisson très-peu conforme au lieu qu'elles occupent; mais je ne dois pas omettre une considération tirée de la nature même des choses, et qui me semble devoir combattre à la fois et la forme et la disposition de ces Sirènes, et surtout l'étage ou la frise continue qu'elles occupent. L'intention des décorateurs et des machinistes avoit été sans doute d'opérer une sorte d'illusion, qui fît croire que c'étoient les Sirènes elles-mêmes qui exécutoient le chant funèbre. Ainsi ils durent faire choix des Sirènes à corps d'oiseau, dont la cavité, surtout dans une dimension très-colossale, pouvoit recevoir un assez grand nombre de joueurs d'instrumens et de chanteurs. Mais cette espèce de concert exigeoit que les musiciens fussent rapprochés, autant pour l'ensemble de l'exécution que pour l'effet même du son. Si l'on suppose au contraire que les Sirènes, selon la disposition de M. de Caylus, auroient été, ainsi que leurs musiciens, placées autour d'une circonférence de plus de 1200 pieds, on ne comprend pas comment les instruments auroient pu exécuter d'accord, ni comment ils auroient fait de l'effet, ni comment il seroit résulté de là la moindre illusion.

D'où je conclus que M. de Caylus, ayant imaginé pour les trophées un sixième étage, que Diodore n'accorde point, et que la vraisemblance exige encore moins, a, par suite de son système, ajouté au bûcher un septième étage que la nature seule des choses repousse, quand toutes les inductions qu'on a tirées des monuments, et des autorités antiques ne concourroient pas à le faire rejeter.

****

Il me resteroit à justifier les dimensions et les proportions que j'ai données à cette composition, c'est-à-dire à montrer, d'après quelques-unes des conditions prescrites par la description même de

Diodore de Sicile, quelle est la valeur des mesures dont cet écrivain s'est servi. On trouve dans son texte l'énoncé de deux sortes de mesures, savoir : celle du stade, employée pour la dimension générale du plan; et celle de la coudée, pour la hauteur totale de l'édifice : il avoit 130 coudées; la grandeur des flambeaux étoit de 15. Les hommes armés sur les proues avoient 5 coudées; les archers agenouillés, 4 coudées.

De quel stade et de quelle coudée Diodore s'est-il servi dans ces mesures ?

Si pour évaluer ces mesures on se sert du stade olympique, on aura, pour chaque côté du soubassement du bûcher, occupé dans son pourtour par les 240 proues de quinquirèmes, une longueur d'environ 600 pieds; et si l'on évalue la coudée qui dérive de ce stade à un pied et demi, on trouvera que les 130 coudées feroient 185 de nos pieds.

Comme Diodore n'a dit ni de quel stade ni de quelle coudée il a entendu parler, on peut réduire ces mesures, en supposant que le stade qui lui sert d'échelle est d'une moindre dimension que le stade olympique. Or il y a deux sortes de stades qui paroissent avoir été bien connus des Babyloniens, et des Grecs qui avoient accompagné Alexandre, et l'on pourroit prétendre que c'est avec l'un de ces deux stades, qu'il faut évaluer les mesures du bûcher d'Héphestion.

Le plus petit de ces stades est celui dont parle Aristote, et qui étoit de 400,000 à la circonférence de la terre, ou de $1111\frac{1}{9}$ au degré du méridien, c'est-à-dire de 51 toises $\frac{10000}{3072}$. C'est avec ce stade que la marche d'Alexandre avoit été mesurée dans l'Inde pendant le cours de son expédition; c'est celui dont Hérodote s'est servi pour donner les mesures de la mer Caspienne, qui lui a été connue; c'est aussi celui que Mégasthène et Déimaque avoient employé pour donner les grandes mesures de l'Inde.

Si l'on évalue avec ce stade les mesures du bûcher d'Héphestion

on trouvera pour la longueur (prise au soubassement) 308 pieds, et 100 pieds pour sa hauteur. La coudée de ce stade ne sera que de 9 pouces 2 lignes; mais cette mesure est évidemment insuffisante, et ne sauroit donner l'espace exigé par les objets de la description.

Le second stade dont on veut parler étoit plus grand : son module, selon Archimède, étoit de 300,000 à la circonférence de la terre, ou de 833 $\frac{1}{3}$ au degré, c'est-à-dire de 68 toises $\frac{10000}{4096}$; et la coudée qui en dérive est de 12 pouces 3 lignes. C'est avec ce stade qu'avoient été prises les grandes mesures du système géographique, que les Grecs paroissent avoir puisé dans la Babylonie au temps d'Alexandre.

Selon les mesures données par ce stade et par sa coudée, la longueur du bûcher d'Héphestion (prise au soubassement) auroit été de 410 pieds, et sa hauteur de 133 pieds. Les statues d'archers agenouillés auroient eu 4 pieds 1 pouce 3 lignes; les statues d'hommes armés, 5 pieds 1 pouce 7 lignes; et la hauteur des torches auroit été de 15 pieds 4 pouces.

Comme rien ne peut nous indiquer quel système de mesures Diodore de Sicile a employé, et si, écrivant plusieurs siècles après Alexandre, il avoit puisé dans les écrits contemporains du conquérant de l'Asie les notions qui auroient pu lui faire un devoir de se conformer à un système de mesures étranger à la Grèce, nous croyons que l'évaluation des mesures du bûcher d'Héphestion ne doit résulter que de la nature des choses décrites, et des convenances de proportions que l'ensemble de l'édifice prescrit.

Quant à la hauteur du monument, on avouera que la mesure de 133 pieds auroit pu suffire pour y développer tout ce que les cinq zones d'architecture et des ornements du dessin que nous proposons, peuvent exiger. Mais on a déjà observé que la hauteur de 185 pieds, que nous donne la coudée dont nous nous sommes servis, n'a rien non plus d'invraisemblable; qu'au contraire, et la nature de la construction en charpente de l'édifice, et la somme

prodigieuse consacrée à ce monument, autorisent à ne pas être économe des moyens de luxe et de magnificence. Or, en architecture, la grandeur se met au premier rang de ces moyens.

Mais ce qui me semble donner ici l'échelle dont on ne sauroit s'écarter dans la longueur du soubassement, portée à 600 pieds environ, selon l'évaluation ordinaire du stade olympique, c'est le nombre des 240 proues de quinquirèmes formant la décoration de ce soubassement : il y en avoit, comme on l'a vu, 60 sur chaque face du soubassement. Le dessin que nous donnons de cet ensemble est fait sur une échelle de 600 pieds, et déjà l'on peut y remarquer combien deviennent petites, en proportion du tout ensemble, et les proues de vaisseau, auxquelles nous donnons 9 pieds de large, et les figures des hommes armés, auxquelles nous donnons 7 pieds de hauteur. Dans un espace qui n'eût été que de 410 pieds, les proues de vaisseau auroient été réduites à 6 pieds d'épaisseur environ, et les figures auroient été rapetissées au-dessous de la grandeur naturelle.

Je serois au contraire porté à croire que le mot *stade*, dont s'est servi Diodore de Sicile, n'auroit été, comme dans beaucoup d'autres oecasions, qu'un eompte rond que l'on ne doit pas prendre à la rigueur du terme, et que l'espace en plan auroit eu quelque chose de plus. Diodore dit aussi que la hauteur étoit de plus de 130 coudées. D'après cela, j'inclinerois à penser qu'il faut plutôt ajouter à cette mesure, en déduisant du compte de 180 pieds ou la hauteur du soubassement, ou celle du couronnement.

****

Résumant en peu de mots toute cette discussion, j'ai cherché à montrer que le bûcher d'Héphestion, par ses dimensions, par sa disposition, par sa destination, étoit un ouvrage conforme au bûeher des empereurs romains, décrit par Hérodien, monument

qui nous est connu, tant par la comparaison que cet écrivain en fait avec les phares des ports de mer, que par les représentations qu'on en voit sur un grand nombre de médailles ;

Que, Diodore de Sicile s'étant borné (vu le plan de son histoire) à décrire les sujets et les détails d'ornements du bûcher d'Héphestion, on ne doit pas inférer de son silence sur les masses d'architecture et leurs ordonnances, l'absence de ces masses et de ces ordonnances;

Que les ornements décrits dans les cinq zones du bûcher figuroient avec les corps ou avec les membres d'architecture, comme faisant partie de chaque étage, et non comme constituant à eux seuls tout l'étage, ainsi que l'a imaginé M. de Caylus;

Que tout le bûcher formoit un ensemble pyramidal, composé de cinq étages seulement, et d'un amortissement servant de base au couronnement;

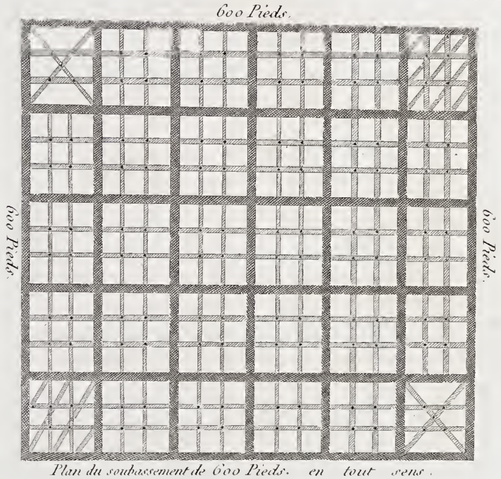
Que ces cinq étages, allant en retraite graduelle et très-prononcée les uns sur les autres, se composoient du plain-pied ou soubassement, long en tout sens de 600 pieds, et haut de 25; que le deuxième étage n'avoit que 200 pieds de large, et avoit 40 pieds de haut; que le troisième avoit 150 pieds de large, et en hauteur 36; que le quatrième put avoir 100 pieds de large, sur 30 d'élévation; le cinquième, 70 pieds de largeur, sur 25 de haut; et enfin, l'amortissement ou le piédestal du couronnement, 40 pieds en largeur, sur 24 d'élévation : *total,* 180 *pieds.*

Nota. On prévient que le besoin de faire bien comprendre certains objets dans une très-petite dimension, a empêché de rendre le dessin ci-joint tout-à-fait conforme aux détails de ces mesures.

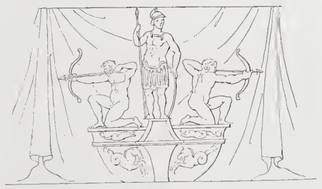
Restitution du bucher d'Héphæstion d'après la description de Diodore de Sicile. (*L. 17.*)

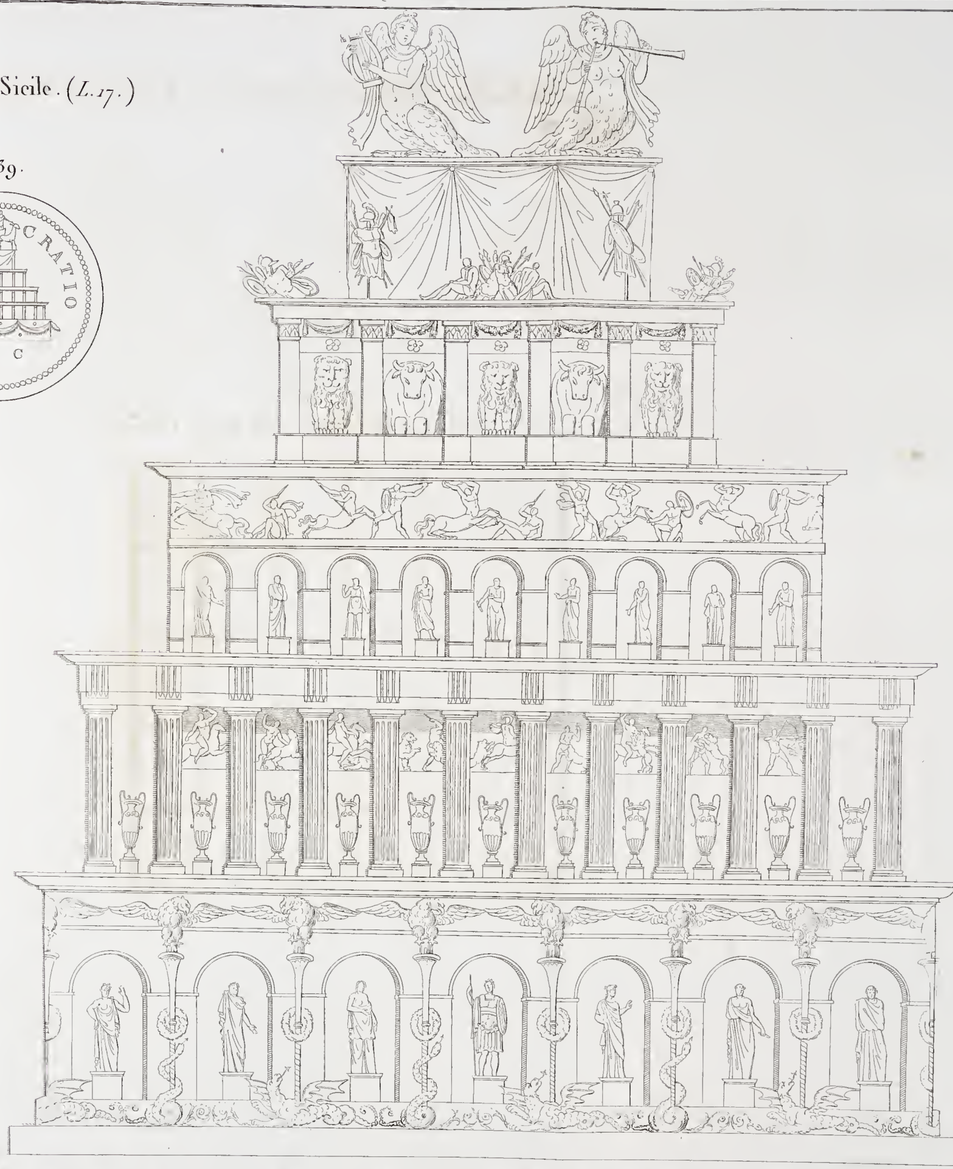
Planches 18. 20. 24. 25. 39.

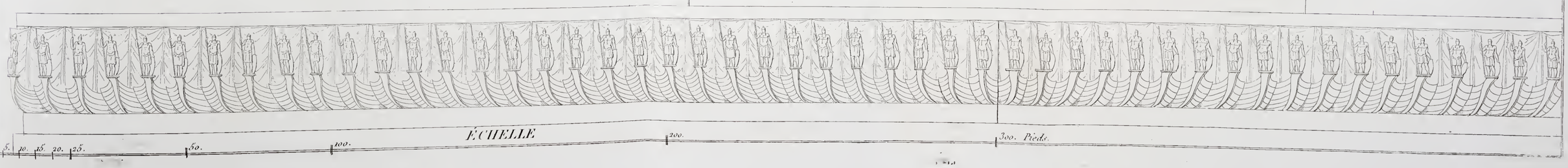
Tirées du recueil des Médailles de la Reine Christine.



Plan du soubassement de 600 Pieds. en tout sens.







Moitié d'une des faces du Bûcher d'Ephestion selon le dessin de Mr. de Caylus,

Membre de l'Acad. des Inscript. &c. Tom. 31.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Restitution du Char funéraire qui transporta de Babylone en Égypte le corps d'Alexandre (*avec trois planches*). . . . . Pages. 1

— Première partie, contenant la description générale du monument. 5

— Seconde partie. — Analyse du texte grec de la description de Diodore, confrontée au dessin de M. de Caylus, et à la restitution dessinée que je propose. . 24

— Troisième partie, comprenant ce qui regarde le chariot avec son attelage, le transport du corps d'Alexandre, et sa destinée. 53

Restitution conjecturale du Démos de Parrhasius, d'après la description de Pline (*avec une planche*). 69

Restitution du Bûcher d'Héphestion, décrit par Diodore de Sicile, ou Dissertation sur la manière de restituer ce monument dans un système tout-à-fait différent de celui de M. de Caylus (*avec deux planches*). 105

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.